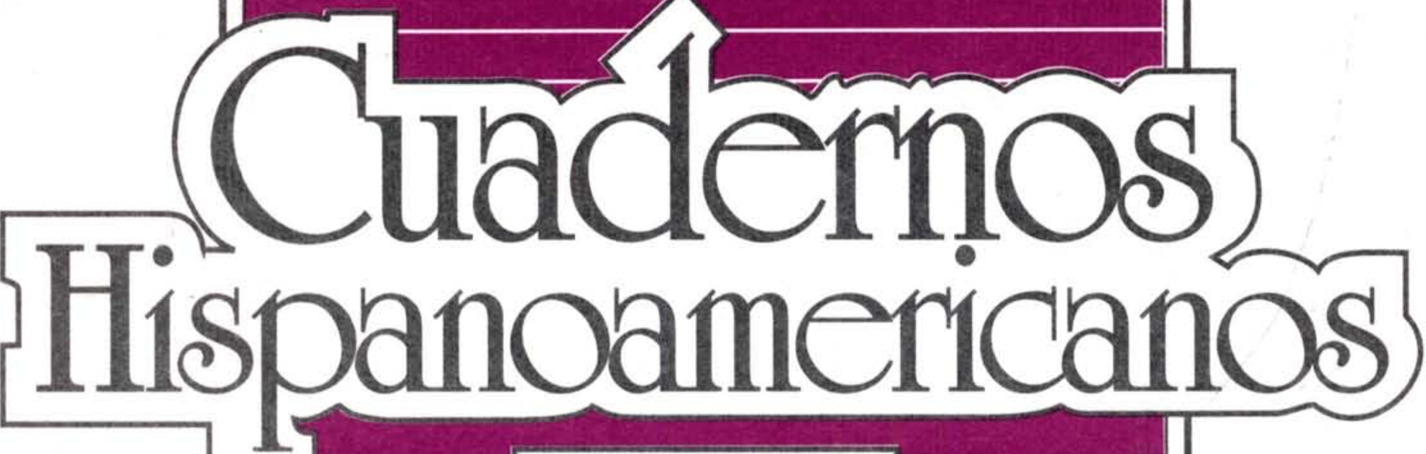
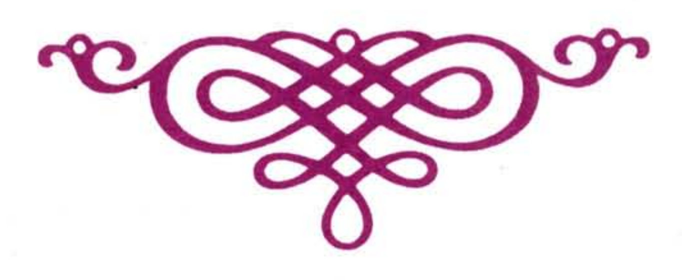




Eduardo Rosenzvaig
Oralidad, etnicidad y naturaleza

Marta Rodríguez Santibáñez
El creacionismo de Vicente Huidobro

Cristóbal Pera
José Asunción Silva en París

Adolfo Sotelo
Viajeros hispanoamericanos en Barcelona

Notas sobre García Márquez, Harold Bloom, Martínez Estrada, Gastón Baquero y José Martí



REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-96-001-7



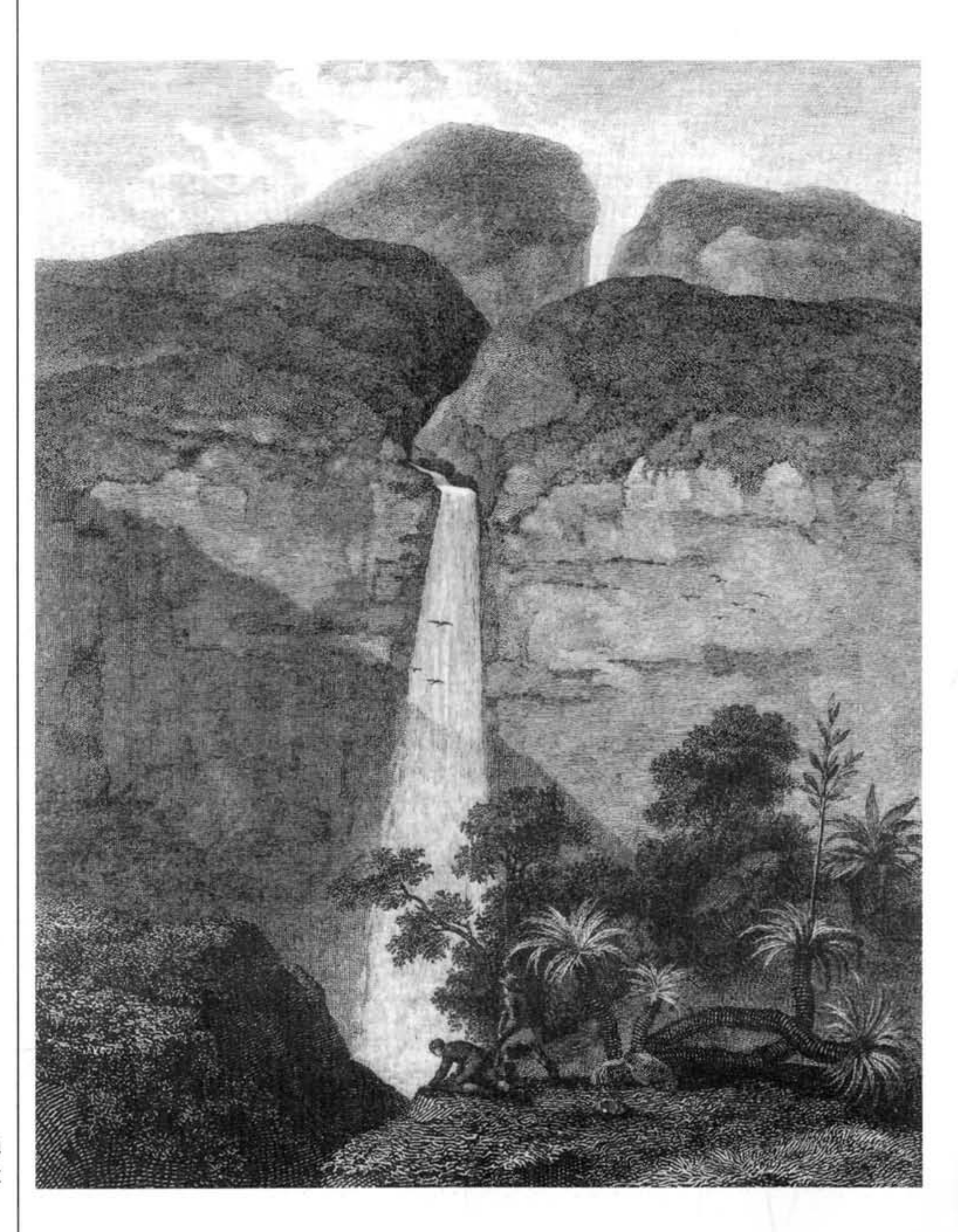
556


Cuadernos
Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos 556

INVENCIONES Y ENSAYOS

«Antes era todo agua, y de ahí Lapichí que trabajó. Hizo como miel bien batida y quedó duro, fuerte, como piso»



J.A. Koch según un boceto de Humboldt



Oralidad, etnicidad y naturaleza

«El mundo se quemó. El incendio había empezado por el Norte, pero la gente se había salvado metiéndose en una cueva; cuando pasó el fuego, la gente salió cambiada. Primero salió Ñandú. Luego salió una vieja que se levantó, miró y fue oso hormiguero. Luego salió un viejo, que también se levantó, miró y fue un tigre. Una muchacha con collar, linda, y fue el pecarí de collar. Después una mujer medio morena se transformó en chancho moro. Luego salieron un hombre y una mujer. Primero salió el hombre, que quedó largo rato mirando el suelo y por eso no se transformó: quedó hombre nomás. Después salió la mujer: quería levantarse y mirar, pero el hombre no la dejó; entonces tampoco ella se transformó en animal. Con la mujer y el hombre se formó la gente; se casaron y sus hijos son la gente de ahora. Los demás se transformaron en animales». — Lañagashik[1].

I. La poesía de la naturaleza

En 1935 un grupo de indios matacos llegó a Buenos Aires, con su lenguaraz, para ser explotados en una exhibición de circo. Fueron regresados al Chaco central por gestión de la Comisión de Protección al Aborigen, y acompañados por el profesor Enrique Palavecino. Éste, después de participar en la ceremonia de bienvenida a los viajeros realizada por treinta brujos de la tribu, inició un vínculo amistoso con ellos que duraría décadas. De los *tobas* del río Pilcomayo, de los alrededores de Resistencia, de las Palmas, de Formosa[2], anotó una mitología en la que parece estar subsumida una poesía arcaica de la naturaleza y un destino del hombre con ella. Los temas se repiten: la concepción del mundo, los dueños del mundo, las catástrofes, los relatos heroicos, los personajes cosmogónicos, los creadores del fuego, las corrientes de agua, el eclipse, el arco iris y las nieblas. Otra vez el origen de las mujeres por un descenso del cielo mediante cuerdas o cañas; las estrellas o arcaicos seres humanos que fueron compelidos a trasladarse al cielo; la Luna macho cuyas fases siguen el tránsito de la

[1] *Enrique Palavecino: «Mitos de los indios Tobas». En* Runa (Archivo para las Ciencias del Hombre). *Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Vol. XII, parte 1-2, Buenos Aires, 1969-70, 183.*

[2] *Región del Chaco meridional y central argentino.*

vida desde la infancia a la senectud; el arco iris o monstruo que vive bajo la tierra alimentándose de colores; los dueños o seres que poseen los alimentos; la constelación que rige la maduración de los frutos (Lapichí); el dorado o jefe de los peces que habla con los hombres; los animales que fabulan el bien o el mal, que protegen o que atacan sin piedad. Pero es el relato de *El mundo se quemó* el más dramático. Un saber humano que procede del tiempo. La memoria oral pasada o poesía lírica, abstracción y presagio. Una narración —tal vez la iniciadora de una serie de narraciones— convertida en recipiente, genealogía de un saber popular y filosofía.

¿Acaso la ceguera de los hombres, la insistencia de no mirar ciertos fenómenos y acontecimientos a su alrededor, puede significar también la condena del ser del hombre? Después de que el mundo se quemó, los que miraron el ecocidio, las ruinas de la Tierra arrasada, se transformaron en animales. Pero un hombre no quiso mirar, no se atrevió a ver sus frutos (y ser conocido por ellos). Entonces siguió siendo hombre. Ya era tarde para cambiar y «quedó hombre nomás». *Nomás...* como si se tratara de algo ya sin importancia. Lo que interesa es que aquellos que se atrevieron a ver pasaron al reino de los animales, a otro género, en esta ontología: a un piso superior del universo. Los animales se crearon de aquellos hombres que se atrevieron a ir más allá de sí mismos, a contemplar el espectáculo de la naturaleza. A sentir su lirismo. Pero eso sucedió / sucederá después de la catástrofe. Relato maravilloso, fantasía poética, la cosmogonía puede ser también admonición. Lo que será es lo que un momento después de sí habrá ocurrido. El devenir convertido en pasado. En esta lógica interna, los hombres que abdican de sí mismos quedan hombres nomás. Los que se atreven a ver, pasan al reino animal. Una escala superior aparece para las especies, y el ser humano queda debajo de todas ellas. La mujer quedó mujer en cuanto el hombre, que no había querido mirar, le tapó los ojos. La evolución de las especies se invierte, porque sólo una hecatombe puede revertir la causalidad del mundo, la mirada, la antigua estupidez, la sordera, el enquistamiento, el estado normativo de las cosas. La poesía puede desentrañar el fondo misterioso de una advertencia ecológica. En el nacimiento del hombre está contenido su fin tal como lo conocemos. Y en el fin, una nueva abertura.

La realidad no se presenta originariamente al hombre en forma de objeto de intuición, de análisis y teoría, sino como un campo en el que ejerce su actividad práctico-sensible y sobre cuya base surge la intuición inmediata de la realidad. Debió ocurrir, en estas etnias, una relación práctico-utilitaria con la naturaleza, desde la que la realidad se manifestó como un mundo de medios, fines, instrumentos, exigencias, esfuerzos de satisfacción, a través de los cuales el individuo se creaba sus propias representaciones de las



cosas y elaboraba todo un sistema correlativo de conceptos para captar y fijar su aspecto fenoménico como único. Él no podía aislarse del mundo, de sus cosas materiales y sensibles. Todo acontecimiento lo afectaba. La práctica concreta lo incluía en las cadenas tróficas y sus movimientos. Se autorrepresentaba como naturaleza apenas hominizada en alguno de sus granos, fracturas, protuberancias, extremidades.

Las narraciones míticas tobas, matacas y chorotes se repiten en sus fórmulas y temas, pero hiladas o poetizadas de manera distinta en cada interpretación, según los acontecimientos, la «entrada» de los blancos en el escenario, la disposición del poeta, la ocasión, la musicalidad adosada a las palabras. Un relato oral toba no se contaba nunca de la misma manera, pero utilizando una y otra vez las fórmulas habituales, con giros idiosincrásicos de las frases, proezas de la memoria oral aunque diferentes en su metodología y funcionalidad de la memorización de textos escritos[3].

En la cultura oral toba —como en las otras del Chaco étnico— el saber no podía manejarse con categorías complicadas, sino organizándolo mediante historias de acciones frecuentemente antropomórficas, es decir guardadas, instauradas y comunicadas desde un cosmos natural donde el hombre estaba fundido con él, a veces sin siquiera advertirse como diferencia. En todo caso, un esfuerzo supremo para ser parte y conciencia de la parte. Mezcladas con máximas, acertijos y proverbios breves como ayudamemorias, que intercalados permitían atar un fondo de conocimientos populares sustanciales y extensos. Los relatos más abarcadores son los de la creación del mundo.

> Antes era todo agua, y de ahí Lapichí que trabajó. Hizo como miel bien batido y quedó duro, fuerte, como piso[4].

El comienzo es el agua. Luego fue un barro como miel; no la tierra, lo que se creó entonces fue el *piso*. En un vasto mundo sin rocas ni piedras, (donde hasta los animales de tiro podían transitar sin herraduras), la propiedad física de la rigidez es la tierra compactada. Con el agua detrás de Lapichí venían los peces. De un árbol de yuchán[5] grande sacó un pedazo, y como es blando, hizo la carne. Pero faltaban los mosquitos[6]. En la antropogonía, las casas son ahora de «fierro», los árboles se pierden en un incendio colosal, y la tierra queda cocida como un ladrillo. Algo pavoroso ha pasado. ¿Dónde están los bosques? Las tres esferas del planeta se fundieron en un solo cielo, tres cielos. Algo pavoroso. Una catástrofe eco-antropológica. ¿Acaso el núcleo de una advertencia? ¿Un tiempo que aún no fue? Cada siete días se reiniciaban los incendios. Sin bosques, la pobreza de la etnia toba fue horrible. La tierra quedó calcinada como un ladrillo:

[3] *Ver en este aspecto Walter Ong:* Oralidad y Escritura. Tecnología de la Palabra. *Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, 62-67.*

[4] *Palavecino E.*, op. cit., *182.*

[5] *En el Chaco, Tucumán y Santiago del Estero, así se llama al «palo borracho»,* Chorisia insignis *de las Bombacáceas.*

[6] *«Lapichí es el dueño de todo. Cuando vino no había gente, nada. Quería sólo un río. Pero Lapichí topó un día con Nowaikalachigui que tenía hambre. Hay muchos pescaditos en el agua. Tenía flechas, se levantó, cuando flechó un pescado grande, gordo, y el agua se levantó. Nowaikalachiqui se cayó al agua y se quedó adentro. Lapichí vio los pelos de Nowaikalachigui, a puñados los frotó entre las manos, los tiró al aire y salieron muchos zancudos (mosquitos)». Palavecino E.,* op. cit., *182.*



Bajo esta tierra hay otro igual, pero sin árboles. Y hay cielo, y hay gente, muchos tobas como nosotros, pobres. No hay árboles, porque hubo fuego grande y la tierra está cocida como un ladrillo. Abajo hay tres cielos. En el inferior no hay árboles. Cada siete días hay fuego grande, pero las casas son de fierro y cuando llega el fuego, cierra las puertas. Lapichí manda el fuego[7].

El arco iris nace de un hormiguero gigante. Los pajonales incendiados tienen el color de un oso hormiguero. Las nubes son de polvo. De las cuevas de la tierra, donde habita la gran víbora *Mogonaló,* se origina el viento. Toda la naturaleza debe ser reunida, atada con los temores del hombre, envuelta con sus fantasías, pintada con sus emociones, amasada con sus incertidumbres, eyaculada en saber. La naturaleza del Chaco es el hombre[8]. Las plantas tienen su idioma. Cada árbol es la multiformidad de todos sus hermanos. Pero aun cuando el toba desentrañe los misterios del mundo natural, se arranque los temores, descubra cómo crecen las piedras hasta convertirse en montañas, todavía es estrecho, primario, estereotipado en el juicio sobre sus semejantes. Es una visión ecoantropológica rica, original, profunda; pero pobre, rigurosamente defensista en cuanto al «otro», el ser no propiamente étnico. Después de la naturaleza, nada más difícil que respetarse como especie. A punto de desaparecer de la historia, todavía los tobas no veían en las otras tribus más que la exterioridad. De la naturaleza se captaban las complejidades del devenir; pero de las otras tribus humanas no se miraba mucho más allá de la piel y las orejas.

WAKANK

El cielo era duro. Cuando recién se hizo era amarillo (Kobiyi). Donde vive Lapichí era lindo, más lindo que este cielo. Lapichí hizo piedras chicas, crecieron y ya en el día eran cerros. Las plantas hablaban. Había un solo árbol, pero con muchas ramas, cada rama una clase; se criaron y formaron el monte.

Tres hijos, la viejita: Lapichí, Pidinilek, los dos mayores; Pidinki, el mocito menor. Se fueron una noche los tres con el anta. Lloraba la viejita. Y cerca de la mañana sintió ruido. Habían llegado los hijos cerca del plato, la abrieron la tapa y lo vieron llenito de gente, 20 gente en el plato. Primero abrió otro plato; era gente lindo, blanco. Después otro plato: sale un cabezón, era mataco. Después otro plato: sale gente con orejas con palo, era chorote. Después otro plato: tenían tembetá, era chahuanco[9].

Versiones postconquista de antiguos relatos orales. El cabezón es mataco, el de orejas estiradas con maderos es chorote, el de tembetá en los labios es chahuanco, pero el hermoso es el blanco. Lo poderoso (aún no dominador en el Chaco) se adelanta incorporando la estética del poder. Las relaciones superiores de producción y conquista —una civilización

[7] Idem, *182.*

[8] *«Del hormiguero grande salen hormigas de todos colores y vuelan hacia arriba, formando el arco de colores en el cielo después de la lluvia. Antes, antes de que llueva, Monoganaló se cae en un pajonal, el pajonal es como oso hormiguero con pintas; se quema el pajonal y en el humo que se levanta se va al cielo. Habita bajo tierra, no se sabe cómo es, nadie lo ve. Las nubes son polvo (aléwa). El rayo manda formar las nubes. El rayo las raja. Mogo-naló. Es víbora grande que tiene cueva en la tierra, es lo que da al viento».* Idem, *182.*

[9] Idem, *183.*



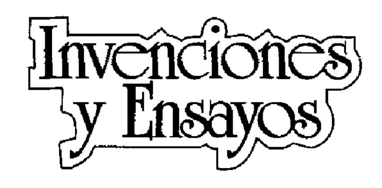
material más desarrollada— pasaban a embrión de un nuevo canon de belleza étnico[10].

En el relato oral de *Nakonakó, el hijo de la tinaja,* éste se enamora de una estrella. Duerme con ella y el hombre se la cuelga de una *llica.* Tal vez se hable de la *yica*, que en quechua es una bolsa de viaje hecha de fibra vegetal. Pero también pudo tratarse del conjunto de objetos sin valor de cambio que portaban los aborígenes del Chaco. Eran llamados *yica:* puntas de flechas, restos de cenizas, fragmentos de cola de cáñamo, a veces ensangrentados, guedejo de caballo, etc. Los blancos los definían como «chucherías despreciables», pero a los hombres del clan les recordaba los sucesos principales de sus vidas. Reliquias recogidas en las ocasiones más solemnes. La *yica* era en este caso una regla mnemotécnica de la memoria oral. La «vestimenta» más antigua del lenguaje articulado, una protoescritura, que debía resolver la contradicción entre la acumulación de material cognitivo empírico con su prolongación en el tiempo. Objetos de comunicación, premisas para su reconversión en imágenes. La yica reconstruía el hilo de una vida, ayudaba al relato. Los objetos individuales hacían mención a una sabiduría relacionada con un contexto biótico total y relativamente inviolable (donde el clan era una de sus partes). Pero también servía para eliminar incongruencias. Desde la yica se abría el relato. Al oyente se le «mostraban» las palabras elegidas reflexivamente, dotadas de nuevos recursos de discriminación. El flujo de la yica era un flujo de pensamientos; una articulación iconográfica como apoyatura de la oralidad. Evitar correcciones que volviesen así poco creíble al relator. Una «escritura» que evitara las interferencias, los titubeos, las tachaduras, mediante una serie de palabras-objetos-cualidades cuidadosamente diseñada. Un ábaco que sumaba y multiplicaba tiempo humano y natural.

Pero la *llica* era de otra manera el muérdago que parasitaba en los algarrobos[11], usado por los clanes contra la arteriosclerosis. Un fármaco contra la esfumación de la memoria. Se buscaba en la selva, en su plasticidad material, una simbolización de la oralidad, de la potencialidad de la memoria, de la historia semántica real de la propia lengua. Las connotaciones de la llica son sorprendentes y versátiles. La llica aquí como un farmacodinámico múltiple, estudiando no sólo la acción ejercida en el organismo por el medicamento muérdago, sino también la acción farmacológica de la memoria sobre la praxis real. De una acumulación de sabiduría oral dependía la vida del clan. Hombre, mundo y verdad. La poesía del relato era el recipiente —la forma de un contenido— es decir contenido mismo de la posibilidad de la existencia. Si la vida dependía de la forma poética del relato oral, es que ella debía fundir por eso la

[10] *La propia palabra* lindo *usada desde el discurso traducido en la oralidad toba, asume la fuerza estética dominante de las relaciones de ocupación de la tierra en esta parte de América sin límites.* Lindo, *es una palabra castellana poco usada en el habla coloquial de la España actual. Por lo que el autor pudo advertir, incluso desconocida para mucha gente en su acepción de bello, agradable a la vista, diestro, excelente. Pero es en esta connotación la más usada en Argentina, Uruguay o Paraguay. Raramente se dice aquí «bonito». Lindo viene aquí de lindero, un hito, un mojón, un límite. Un lindero excelente, un lindo. Las mismas relaciones que cortaban el Chaco, lo subdividían y lo enajenaban de lo indio, pasaban a sinónimo de belleza, y como tal eran asumidas desde el lenguaje aprendido por la etnia. Por supuesto que no existía conciencia de ello. Pero al decir* lindo *cada indio hacía referencia al lindero, aunque no lo supiera. La propiedad privada del espacio, su descomposición, pasaba a ser precepto de excelencia.*

[11] Phrygilautus flagellaris.



totalidad del mundo, la relación del individuo como ser finito con lo infinito, y ser apertura fundada en la investigación, el saber y las posibilidades del lenguaje.

Unidas estas etnias por el Chaco santiagueño y salteño a la cultura quechuoparlante, la llica significaba enredar, hacer una red. La propia vida como una red de recuerdos, y de fronteras. La palabra/categoría anclada como nexo lingüístico/antropológico entre el espacio andino y las selvas chaqueñas. En Santiago del Estero *llica* era una telaraña o un tejido muy delgado, una tela sutil (como la memoria). En los campos plantados con alfalfa, en los zapallares y melonares, un arácnido chupador, pequeñito, apenas perceptible[12] los cubría con una finísima tela, como un manto blanco al que llamaban *llica.* Aparecía en los amaneceres de la primavera montuna cual una verdadera plaga. En el quechua santiagueño, *llicáyay* era adelgazarse un tejido hasta quedar como la telaraña. La historia oral simulaba también un tejido que se afinaba hasta parecer aquella tela, entonces se enredaba, atrapaba y convertía en mito. En la llica/bolsa se cargaba la conciencia mitologizada del clan.

En el relato del *hijo de la tinaja* no hay memoria sin alimentos, ni alimentos sin algarrobo, ni algarrobo sin vida, ni vida sin universo, ni universo sin autoconciencia de tal. Todo puede estar y no estarlo en una tinaja.

EL HIJO DE LA TINAJA

> Él miraba el cielo hasta la estrella y le gritaba: 'yo te quiero mucho para casarme'. A media noche vino la estrella, él dormía y la estrella lo sacudía. Y se durmió con él. Por la mañana ella le dijo que muy fiero era el hombre, tiene panza muy grande y entonces él se hizo componer más lindo, blanco. Por la mañana la estrella se hizo pequeñita, se puso en una llica y el hombre la colgó. Fue a bañarse Nakonakó (hijo de la tinaja). Y entonces vino la abuela de él. Sacó la llica, se cayó y se levantó[13].

Pero la estrella se levantó como mujer *linda,* con pelo largo. Llamaban a todas las mujeres para buscar comida en el monte. Entonces ella, que llevaba una llica grande, hizo brotar sandías, *choclos*[14], algarrobos, creó el *patay*[15] de algarroba y la *añapa*[16]. Pero era demasiado para un mito: «y llenaron la llica pero era pesao para ella». La llica tiene un límite. La creación poética tiene un límite. La memoria tiene un límite. La vida de las especies es finita.

El hijo de la tinaja voló al cielo a la noche junto con su amada. La noche no podía estar sin la estrella. Le advirtieron al hombre que se iba a morir allá, de frío. Se acostó en el cielo en una cama de hielo. Sus últimas palabras antes de partir fueron: «Si aparecen los huesos míos hay que llorar»[17].

La poesía de la naturaleza no existe sin la poesía de la creación humana, y la más significativa de ellas, la del *fuego.* Tanki era el *Dueño* del

[12] Tetranichus telaria.
[13] *Palavecino,* op. cit., *184. «Fiero» equivale a feo.*
[14] *Mazorca del maíz.*
[15] *Patay: torta o pan de harina de algarrobo.*
[16] *Añapa: del quechua, manjar preparado de algarroba blanca molida en mortero y mezclada con agua.*
[17] *Palavecino E.,* op. cit., *185.*



fuego, pero para ello debió robarlo. Los clanes poseedores del fuego, al verlo llegar contaban con matarlo. Pero Tanki conversó con ellos, y peleó contra el pájaro que estaba atado al dueño del fuego, lo mató, y lo clavó contra la tierra. Después de numerosas peripecias, logró robar el fuego y entregárselo a su mujer para que comieran, por fin, comida cocida. La naturaleza empezaba a ser controlada.

KATALACHI Y TANKI (el robo del fuego)

Katalachi le dijo a Tanki: «Hacia este lado hay gente que come comida asada». Tanki fue y cuando los dueños del fuego lo vieron llegar golpeaban las manos gritando: 'Ya viene Tanki para morir'. Tanki se puso a conversar con el dueño del fuego. Tanki peleó (...), lo mató y lo clavó contra la tierra (...)

Tanki se quedó en el monte (...) Se escondió y desde su escondrijo miraba el cántaro donde estaba escondido el fuego: fue a agarrarlo y salió huyendo, pero los dueños del fuego no vieron el momento en que Tanki había sacado fuego: recién cuando había corrido una distancia Tanki les mostró el tizón que llevaba, entonces todos se largaron tras él y cuando ya lo iban a alcanzar (...) Tanki se cambió en tuna, la rodearon para cortarla, pero en su lugar apareció entonces un gran tronco de quebracho y ya no lo pudieron cortar ni hacerle nada. Tanki dejó allí el tronco y llegó con el fuego a su toldería.

Le entregó el fuego a la china[18] para que hiciera comida cocida. Bueno —dijo el hombre—, ahora vamos a comer comida como los otros[19].

La percepción poética de la naturaleza no es ajena a ninguno de los orificios humanos. Los puntos por donde —como señalara Bajtin— la naturaleza entra en el hombre y éste se integra a ella. Los gases forman parte de la creación mítica del fuego. El hijo de Tanki le informa al padre:

Hay un hombre que tenía culo grande, suena muy mucho. Sopló Tanki y volvió el soplo. Sacó el cinto, pegó sobre el árbol y lo volteó. Lo hizo pedazos, tres palos volteó con el cinto. Sacó un pasto, lo tiró, hizo fuego, y, cuando se agacha sale fuerte el viento del culo. Tanki tiene mucha fuerza. Tanki se volvió a ir, después de quemar el culo del hombre[20].

Pero también la visión cómica popular del mundo. Las cosas y los fenómenos al revés que provocarán la hilaridad del oyente. El juego insólito, fantástico y libre de los gestos humanos confundidos en la narración. Las fronteras claras e inertes de los «reinos naturales» sorprendidas por el antagonismo cómico, la imperfección «grotesca», la metamorfosis y transmutación continua. Fantasía artística y libertad. Un caos efusivo y sonriente.

Entre los lugares que daban nombres a los clanes tobas, estaba el de *Kapanagaik*, que significa: *no puede sentarse, tiene rodillas para atrás*[21]. La lógica del esqueleto tiene que ver con la lógica de las acciones. A la naturaleza se la piensa y actúa al mismo tiempo. Nada más divertido que no poder sentarse por invertir las articulaciones del cosmos. El universo se torna jocoso, incompleto, en tránsito.

[18] *China, del quechua, animal hembra. Se aplicaba este nombre a la mujer aborigen, pues no siendo* cristiana *era animal según el dogma de buena parte de los conquistadores y catequistas. La voz pasó luego a connotar, durante el período republicano, a la* sirvienta, *pues de las etnias —y en particular las del Chaco— se sacaba el trabajo doméstico.* China *se convirtió más tarde en toda mujer de pueblo india o criolla de pobre condición social. En el seno de las poblaciones sometidas revierte como reacción el significado despectivo, y como vocablo hipocorístico se vuelve expresión afectuosa del hombre hacia la mujer.*

[19] *Palavecino E.*, op. cit., *190-191.*

[20] Idem, *195.*

[21] Idem, *197.*

Los tobas tenían palabras para cada uno de los puntos cardinales, pero no para el *Este*. El Este simplemente era el *día (na'a)*. La palabra *día* era el contenido de una dirección privilegiada, incontrastable. El nacimiento del *día* era cualquier nacimiento. No hacía falta crear la palabra Este.

En los llamados, por Occidente, «relatos heroicos», la poesía toba de la naturaleza se empobrece hasta desaparecer. Son los tiempos de la aculturación blanca y cristiana, de la derrota y aparición de nuevos diccionarios orales simbólicos. De una nueva memoria donde los golpes, asesinatos y humillaciones forman parte de otra sociabilidad. Los relatos son confusos y ya no míticos. Tratan de demostrar algo, que no se sabe exactamente qué. Discurren entre alucinaciones, pasiones y venganzas sociales sin límites. Uno de estos es el del toba *Asien,* jugador, que al estilo occidental pierde todo, es decir que deja de ser propietario:

ASIEN

De allí se fue al campo y había yuyito y con eso se tapaba, arrancando pasto seco para fuego. A la noche ya tenía fueguito. Quiso dormir. Vino Lapichí, y Lapichí preguntó: '¿Qué te pasa?' 'Aquí estoy, me pasao mal, me quedo desnudo, pobre yo, ando mal de juego. Mi mujer me ha botao, por eso yo ando mal'. Lapichí le dio un poncho y le enseñó: Andate por acá, mañana, derecho'. Le entregó un burrito rengo y salió por el lado del Paraguay y se fue donde está Nalagat. La gente era fierecita, colorada, mala. Asien se perdió, otra vez y se cambió en lagartija hasta las doce[22].

Son narraciones que inventan la *pobreza*. La miseria no existía porque no se advertía la riqueza. Esta se volvió omnipotente con lo blanco. La carestía, la penuria, adquirieron grosor. Aparecía un punto claro de relación y perspectiva.

Los objetos también se modificaron. La naturaleza es otra, se la mira desde otro diafragma o deja de percibirse. El *tobapuro* establece en todo momento que él es superior a los otros sujetos étnicos. El vínculo guerrero del toba Asien con el imprecisamente étnico Nalagat, recuerda un filme del género *Terminator.* El héroe puede pelear casi sin armas, porque es de raza pura.

Nalagat habló otra vez: 'Bueno, Asien, volvete mañana porque como a las ocho nos toparemos con el enemigo. A mí me da lástima porque usted, indio, no tiene nada para pelear'. Ellos gritoniando a Asien. Asien callado nomás; no se enoja, quedaba quietito. Asien se puso su adorno de guerra: a los pies, cuero de corzuela; zapato colorao; adorno colorao para la cabeza; atrás, plumas de loro colorao; coleto de cuero de corzuela, y, quedó cambiao todo. Los caballos y los burros se cambiaron todos: tenían cencerros. Los cencerros sonaban. Nalagatya estaba disparando con toda su gente. Y él Asien montó a caballo. El enemigo se encontró, quiso balear todos los caballos y personas... No entra balas: sus compañeros (de Asien) quedaron detrás de árboles gruesos mirando.

Asien hizo tirar las riendas. Se pararon los caballos y se reventaron como caños y toda la gente del pueblo se murió. No quedó ni uno. Asien solo venció a todos[23].

[22] Idem, *192. «Fierecita»: feúcha.*
[23] Idem, *193. «Gritoniar»: regañar.*



Asien se transforma entonces en el propietario de Nalagat, a quien además en venganza, lo pela al rape. Le expropia las posesiones, y se construye una «casa». Nalagat debe irse del lugar, pero antes culpará a su padre de la afrenta sufrida por el vencedor Asien. Nalagat castiga así a su padre convirtiéndolo en sirviente de Asien[24].

El final del relato es de un patetismo espectacular. Asien obtiene el cacicazgo porque es cristiano y propietario de una casa grande, con corrales para vacas y caballos. Los derrotados pagarán —en la nueva realidad mercantil— diez pesos por cada horcón para que el nuevo cacique pueda edificar su casa. Luego Nalagat regresa. Tal vez su derrota como guerrero tuviere que ver con el caño del fusil torcido. Con el caño preciso, con nuevo armamento, se lo vuelve a aceptar. Pero uno ya es un «cacique, grande, cristiano verdadero» y el otro «quedó indio». *Quedar indio* es quedar nada. La poesía de la naturaleza tocaba a su fin cuando nacía el nuevo tipo de héroe integrado a todas las formas sociales, usos y abusos de la civilización vencedora.

El relato heroico no pudo componerse aquí como expresión mítica. Ni se difundió. Lo que lograría extenderse de clan a clan fue en cambio la antropogenia del origen del mundo. Hacia fines del XX, las etnias ya no necesitan de los relatos heroicos porque la simulación televisiva llena los espacios vacíos de la oralidad. Pero el mito ecoantropológico del mundo, de su creación o final, requiere en los restos étnicos una y otra lectura, el hallazgo de una salida, un sendero fantástico y maravilloso. Es el recorrido del camino infinito en una cinta de Moebius. De la poesía al mito, del mito al pensamiento, de aquí a la ciencia y de la ciencia nuevamente a la poesía. Pero en el pliegue indefinible de la cinta, en el lugar/no lugar de la curva, un espacio acribillado de esquirlas, antibiosis mutantes, humanos detritívoros, respuestas utilizadas para controlar respuestas incontrolables, índices de eficacia rotos, nutriciones desordenadas, grietas horribles en los niveles tróficos, transportes de ondas de energía deformadas entre objetos deformados, competencia desbaratadora, curvas de sobrevivencia étnica sometidas a *shocks*, una teoría del juego donde se maximizan las ganancias de los exitosos para maximizar también las pérdidas de los desalojados; pulsaciones, es decir brotes repentinos de energía material dentro del sistema Chaco, seguidos de espectaculares reducciones de su intensidad y abundancia.

II. La poesía de la protohistoria

La conciencia histórico-ecológica tiene una dimensión relevante en las culturas de recolectores/cazadores. El origen de la identidad genética y

[24] *«Y Asien lo alcanzó, se bajó, lo tiró de la mano, sacó tijera para cortar los pelos, y lo peló al rape. Nalagat andaba, hablaba, le dice: '—Bueno, pero Asien, yo voy a ser cocinero en tu casa, yo te voy a entregar todo lo que tengo, yo voy a acarrear agua para tu casa'. Asien le dice: '—A mí no me falta nada. Tengo todo. ¡Vaya!, no me falta nada'. Nalagat lloraba cuando le cortó el pelo Asien, le dolía la cabeza. Por la mañana llamó a toda la gente. Nalagat quedaba desnudo. Ya no era cacique. Asien quedaba cacique. Nalagat —sacó un chicote y le pegó al padre— y le dijo: '—Ya has pagao lo que has hecho a Asien. Ya has pagao, por la mañana limpiará toda la casa'. Cortaron horcones. Y un día pagaron diez pesos cada uno y se hicieron todos casa. Hizo horcones, hizo potreros, corrales para vacas y caballos. Sólo horcones hicieron. Ya estaba todo listo, sólo horcones. Asien hizo hacer para sí casa grande. Ya quedó para pueblos. A Nalagat lo botó la gente, y quedó desnudo.* Nalagat *tiene armamento, del fusil el caño estaba torcido. Cuando él tiene arma el fusil ya estaba derecho, y lo muestra a todos, todos fusil armamento bueno. Entonces ya Asien quedó cacique, grande, cristiano verdadero y Nalagat quedó indio».* Idem, *194.*

cultural de la tribu, se constituía en el origen de la humanidad. El relato *La historia del origen de los Tobas*[25] fue tomado, según se afirma, de doce informantes indios, todos de más de cien años, quienes aún recordaban el Chaco de principios del XX[26]. La ocupación territorial no había concluido. Con todas las precauciones del caso, la narración no obstante impresiona por su extraña originalidad[27]. La función de la fantasía poética, fábulas y quimeras, prodigios e ingenios, los sueños sociales, los fingimientos y supuestos, lo aparente con lo penetrante, las rigideces de los silencios, la cautela con el fervor, lo trivial vulnerando lo inverosímil y maravilloso en la construcción de la historia toba, creaba un discurso que no intentaba consolidar los datos de la reconstrucción, sino fijar al contrario las incertidumbres y extensos miedos de la tribu. Hilos tendidos como una red imaginaria entre ciertos puntos fijos[28]. Construcción epistemológica característica de la Historia que se veía continuamente desverificada por la fantasía arbitraria. El relato se impregnaba de las explosiones/implosiones entre las relaciones subjetivas humanas y las propiedades dialécticas de la naturaleza.

El tema del hombre. «Pero no eran seres humanos como nosotros porque no habían nacido de mujeres»[29]. Muchos de ellos tenían alas y plumas. El zoomorfismo sirve como eslabón explicativo del tránsito del reino de los animales al de la humanidad. «Había hombres, pero no... como nosotros»[30]. Las mujeres no existían, por ello esos «hombres para poder reproducirse, inventaron una idea. Dijeron: vamos a usar calabazas secas... (como las que usamos para tomar el mate) y depositaban en ella los reproductores y las tapaban muy bien con cera que sacaban de los panales de avispas»[31].

¿Por qué faltan las mujeres, en ésta, la más antigua imagen de la conciencia ecohistórica toba, construida a la manera de un relato maravilloso? Si hubiesen estado, el origen de la especie estaría ya resuelto. El arranque no se producirá hasta que hagan su entrada los vientres femeninos. Ello recalca la fuerza generativa de la maternidad en la conciencia arcaica. Es el comienzo del todo, la garantía de la continuidad de la especie, la prueba de filiación. No hay aproximación al relato del *Génesis,* donde el primer hombre, Adán, es creado por Dios a su imagen y semejanza. El *Génesis* no tiene vestigios de zoomorfismo. El nacimiento es absolutamente humano. Dios le da una compañera, los pone a prueba, pero ambos sucumben a la tentación de la serpiente (pecado original). Tampoco hay en el relato toba un pecado sexual, sino una transgresión social. Esto permite suponer que el relato no tiene referentes cristianos, por lo menos no en forma sustancial. Entonces los cuasihombres, sin aquella prodigiosa magia de los nacimientos, intentaron la reproducción a

[25] *En Orlando Sánchez:* Togueshic l'aqtaxa-naxac na Qompi (Antiguos relatos tobas). *Junta Unida de Misiones, Buenos Aires, 1987, 37-51.*
[26] *Entre ellos Juan Zorrilla (Nachicyi), Augusto Soria (Do xoi) y el cacique La Rosa Marín (Yalaxadaic) del Paraguay.*
[27] *El investigador principal, Orlando Sánchez, es un pastor evangélico toba, residente en Colonia Juan J. Castelli, Chaco. Contribuyó Hilario H. Wynarczyk, sociólogo, nacido en Castelli y residente en Buenos Aires.*
[28] *C.G. Collingwood:* Idea de la Historia. *México, Fondo de Cultura Económica, 1952, 28.*
[29] Togueshic..., op. cit, *37.*
[30] Idem, *37.*
[31] Idem, *37.*

la manera de los panales de abejas, o de los pichones en los huevos. Pero el método debía fracasar, de lo contrario no se necesitaría de las mujeres. Los nacimientos se producían, y las criaturas comenzaban a «chupar la tierra porque no tenían leche para mamar y luego se morían por alimentarse solamente de tierra»[32].

El cuento ha descartado el panal o el huevo directamente, porque allí las condiciones de nutrición hubiesen sido más prósperas. Se inventaba la calabaza. Los vegetales que se alimentan de la tierra. Una forma más antigua de intercambio con la naturaleza, a la que ni siquiera acuden los animales, mucho menos los humanos. En zonas de bosque, los hombres pudieron tener una falta considerable de hierro. Esta anemia provoca el hambre crónico de hierro, y la geofagia, o el hábito de comer tierra, principalmente entre la población infantil[33]. En la pragmática ciencia primitiva, pudo dar lugar a una observación: los decesos infantiles estaban en relación directa con la geofagia. Aunque estaban en relación directa con la anemia. Ello pudo aproximar también a distintas prohibiciones y tabúes: *los niños que se alimentan de tierra mueren.*

Los hombres vivían de la pesca, junto a los ríos, pero todavía «comían cosas crudas, pues no había fuego tampoco»[34]. ¿Supone esto una memoria antiquísima? El cuento reconoce que hubo un tiempo en que no se dominaba el fuego, y esto debió adherirse a la memoria de una manera fortísima. De otra forma una cultura arcaica que utiliza el fuego durante siglos, no tiene por qué pensar que alguna vez no pudo dominarlo, y más aún, que los alimentos se comían crudos. La fuerza sobrecogedora del hecho, impactaba en la memoria como un meteorito sobre la tierra. Los cuentos usan de reglas mnemotécnicas, pero ellos mismos son una regla en las culturas orales. La historia contada intentaba dar respuestas a las preguntas más generales acerca del mundo. Rodeados del misterio de la relación del hombre con el medio natural, la filosofía, la ciencia y la historia se mezclaban y confundían en un relato. De todas las invenciones, el descubrimiento del método de prender y conservar el fuego fue sin duda el más importante y profundo[35]. Pero estos relatos arrojan luz también sobre la condición y el imaginario de sus productores.

El fuego reunía técnicas de creación que combinaban procedimientos antiguos con creaciones individuales. Era la gran herramienta de control y transformación de la *naturaleza*. El fuego salía de ella para volver humanizado. El saber sobre el fuego era la humanización técnica del contexto natural[36]. La vida del hombre de culturas arcaicas es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros. Lo que él hace, ya se hizo. La repetición consciente de los gestos remite siempre a una fundación

[32] Togueshic..., op. cit., 37.

[33] *Josué de Castro:* Una zona explosiva en América Latina. El Nordeste brasileño. *Buenos Aires, Solar/ Hachette, 1963, 56-57.*

[34] Togueshic..., *op. cit., 37.*

[35] *James G. Frazer:* Mitos sobre el Origen del Fuego. *Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1986, 7.*

[36] *«Nos habíamos bañado y estábamos sentados, un grupo de chicos, perdiendo el tiempo cuando vino él. Se bajó del caballo, se sentó al lado nuestro y sacó una bolsita. De la bolsa sacó una pipa, tabaco, un poco de algodón y una yesca y un anillo. Nos quedamos mirándolo. Cargó la pipa con tabaco y, golpeando la piedra con el anillo, hizo saltar unas chispitas que caían sobre el algodón. Y, con la paciencia del toba, en cuanto empezó a humear, se entretuvo en guardar la yesca y el resto del algodón. Para cuando lo había guardado, se había apagado el fuego. Bueno, vuelta otra vez a desenredar, a desenvolver su yesca. Hasta nosotros estábamos cansados de ver esa paciencia. La cuestión es que otra vez lo prendió. Pitó tres o cuatro veces, tal vez cinco, unas pitadas profundas. Apagó el tabaco de la pipa, guardó todo, montó a caballo y se fue». El relato sobre el proceder con el fuego de un indio toba, corresponde a la infancia de un relator oral escocés, hacia 1906. En Gladys Adamson y Marcelo Pichón Rivière:* Indios e Inmigrantes. Una Historia de Vida. *Buenos Aires, Editorial Galerna, 1978, 28-29.*



original[37]. La naturaleza, en este fondo ontológico, se repite a sí misma y el hombre se funde con la reincidencia y la reproducción.

Un día, los cuasihombres se fueron a pescar y dejaron a un cuidador. Este escuchó risas que llegaban desde lo alto «Entonces levantó la mirada y vio que venían unas cuantas mujeres»[38]. Cuando el cuidador fue a enfrentarlas, ellas lo golpearon en la boca con un pedazo de brasa y ya no pudo hablar más. Las mujeres «le robaron la comida y se fueron de nuevo para arriba. Y ese hombre que fue dejado como casero era un *Loro*»[39]. Entre matacos, chorotes y chulupíes del Gran Chaco, también existen los relatos sobre los hombres-animales. Pero aquí aparece el tema del cuasihumano convertido en animal, como una metáfora que tiene que ver con una culpa, una desobediencia o un acto voluntario del propio sujeto. Entre los chorotes, el *Carancho*[40] interviene en el proceso de metamorfosis de numerosos personajes de la más arcaica protohistoria: la *Calandria*, el *Hornero*, el *Murciélago*... Seres dañinos que fueron muertos y quemados por el Carancho, y de sus cenizas surgieron los actuales animales[41].

El cuento establece un momento de la tribu caracterizado por una primera división social del trabajo: los varones que pescan, y las mujeres que poseen el fuego. ¿Acaso las mujeres descubrieron la forma de conservar y hacer el fuego? Los varones pescaban, y las mujeres monopolizaban tareas de los párvulos y del fuego. El control del fuego podía ser tan perfecto, que a veces lo utilizaban como arma contra los varones. Una primitivísima división social del trabajo entre los productores de alimentos y los productores del fuego. ¿Se trata de una invención fantástica o es la génesis histórico-social por la que el cuento se pone en funcionamiento? ¿Podrán confrontarse las instituciones tobas de la época de los narradores con las instituciones sociales descriptas por el relato? Los seres que alimentan a la tribu se oponen a quienes calientan y protegen con el fuego. Es sabido que la confrontación por el poder entre las mujeres y los hombres obró en todas las comunidades arcaicas. No se expresaba como una lucha abierta, sino como una convicción o una necesidad social de pasar a un estadio superior. El cuento conserva las huellas de formas de sociedades desaparecidas[42].

Estos relatos comienzan por expresar potencias naturales y sociales desconocidas, que se contraponen al individuo y reinan por encima de él. Si cognoscitivas, pueden desembocar en dogmas y doctrinas que explican el mundo; si volitivas, desarrollando acciones que procuran dominar la naturaleza y la sociedad[43].

Rito y costumbre no son equivalentes. Pero la costumbre de realizar determinados actos puede rodearse de ritos, y en ese caso separar uno de otro, es erróneo desde el punto de vista metodológico[44]. Si en un tiempo

[37] *Mircea Eliade (1951):* El Mito del Eterno Retorno. *Barcelona, Planeta, 1985, 13.*

[38] Togueshic..., op. cit., *37.*

[39] Idem, *37-38.*

[40] *Ave de rapiña, cuya afición es alimentarse con animales muertos* (Polyborus plancus).

[41] *Celia O. Maschnshnek: «Mitología de los Mataco, Chorote, Chulupi». En* Grupos Aborígenes en la Custodia Provincial de Misioneros Franciscanos en Salta (R.A.). Síntesis Etnográfica del Chaco Centro Occidental. Cuadernos Franciscanos *nº 41. Salta. Febrero de 1977. Argentina-Bolivia-Paraguay. OEA, Proyecto Especial Multinacional de Desarrollo Fronterizo, 29-42.*

[42] *Vladimir Propp:* Las Raíces Históricas del Cuento. *Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, 24.*

[43] *Entre los matacos actuales, los peces son pescados por los hombres y traídos a la aldea donde las mujeres los cocinan. Celia O. Mashnshnek: «La Economía de los Mataco del Chaco Argentino». En* Grupos Aborígenes..., op. cit., *51-63.*

[44] *Propp,* op. cit., *24.*



arcaico toba, la mujer estaba a cargo del fuego, la costumbre podía llenarse de actos rituales, y ello significar autoridad. El hombre aportaba los alimentos pero perdía poder ritualizado. La situación pudo devenir extremadamente peligrosa y conflictiva. Era necesario arrebatar el fuego, so pena de que la ritualidad que a él se le adhería, terminara por convertir a la mujer en el centro institucional de la tribu. Entre los chorotes, *Joisá* (Carancho) personaje teomórfico, es el que roba el fuego, pero en este caso a un carpintero. El relato puede ser muy contemporáneo. El origen del taladro para hacer fuego, entre los matacos, lleva a una explicación diferente. Estaba el fuego en posesión del *Tigre*[45], y el *Cuis*[46] le robó una brasita. Luego vino Tokjwáj (personalidad mayor) y le enseñó a utilizar el «palito»[47]. De todos modos se repite siempre el tema del fuego. Pero ambos relatos están deformados por la mitología. En el toba, la conciencia ecohistórica es decisivamente más fuerte, el *Loro* se queda mudo. La contradicción es brutal. Los hombres regresaron cargados de peces. Al frente venía uno llamado *Zorro Sagaz*. Se dieron cuenta del robo, y el Loro señalaba hacia arriba porque no podía hablar, después de haber sido golpeado con el tizón. Al otro día los hombres volvieron a partir para la pesca, y dejaron como vigilante al *Águila*.

Otra vez bajaron las mujeres, siempre riéndose. El Águila, escondido, se dijo: «—Son algunas mujeres. Ellas son las que vinieron antes»[48]. Descendían desde una soga, y «les salía un resplandor que iluminaba el lugar. Y cuando la soga tocó la tierra, ese hombre llamado Águila quedó enceguecido, y las mujeres le echaron brasas encima», quemándolo[49]. Las mujeres se robaron otra vez la comida y subieron al cielo[50].

Las mujeres están iluminadas por el resplandor del fuego, aunque su uso forma parte de una estrategia defensiva. Ellas se ríen mientras los hombres permanecen serios. La risa es un atributo de la mujer. El movimiento de los músculos de la cara y la boca que denota alegría, se crea con el fuego y se humaniza con él. Los hombres están encadenados a la seriedad tiránica de la pesca de alimentos. Ni el hombre hablador *(Loro)*, ni el de mayor vista y oído *(Águila)* pudo capturar a las mujeres. La tarea le tocará al más repulsivo, al *Carancho*, cuya carne hedionda ni siquiera se atreven a comer los perros. Este, llamado *Chüquí:*

> Escuchó que venían las mujeres (porque se reían constantemente; ja, ja, ja, ja, ja). Y cuando estuvieron cerca de la tierra, el Chüquí se dijo dentro suyo:
> —Ellas son poderosas. Pero yo también soy poderoso, como ellas.
> Y las miraba para arriba[51].

Entonces voló con rapidez hacia el cielo y cortó la soga. Las mujeres que estaban en el extremo inferior de la soga se cayeron, y las otras se

[45] *Yaguar o yaguareté.*
[46] *También* cui, *voz guaraní. Una especie de conejo muy pequeño, semejante a una rata, de carne comestible.*
[47] *Andrés Pérez Diez: «Aproximación a la ergología de los grupos aborígenes del Chaco Centro Occidental». En* Grupos Aborígenes..., op. cit., *65-74.*
[48] Toqueshic..., op. cit., *38.*
[49] Idem, *39.*
[50] *Entre matacos, chorotes y chulipíes, la mujer también tiene un origen diferente al hombre. Descendió del cielo por una escalera o cuerda de fibras de caraguatá. Mashnshnek, 1977,* op. cit., *36.*
[51] Togueshic..., op. cit., *39.*



escaparon. Algunas de las que cayeron quedaron enterradas. El *Carancho* llamó a los pescadores. El jefe se llamaba *Tuyango,* pero el Zorro Sagaz corrió más rápido y llegó antes[52]. La primera personalidad, la más abarcadora de la mitología tobamataca es Tuyango. Pero no tiene los atributos de una divinidad, sino de un gran cacique, demasiado grande tal vez y por ello un tanto lento en las reacciones.

El mundo tiene tres planos: el cielo desde el que se desciende por una soga, el suelo, y el *mundo enterrado.* Los hombres ocupan desde un comienzo el suelo. ¿Topografía casual? Las mujeres habitaban el lugar más alto, pero después de llegar a tierra se meterán algunas —las enterradas— en el lugar más bajo; otras compartirán el territorio del hombre. El lugar más bajo es siempre el peor, el más temible. La topografía del suelo proyecta una conciencia de la biosfera, una capa donde viven la mayoría de los organismos existentes. Cada elemento social e imaginario debe acomodarse en un sitio preciso. Arriba es el lugar más bello; el abajo enterrado, el más horrible. El varón ocupará el suelo. Los niños nacen desde arriba, bajando a la tierra desde el vientre de la madre. En lo alto los ideales. El universo es una sucesión de topografías sintetizadoras, significadoras de ideas.

El tema del cuento no nace de la evolución del reflejo directo de la realidad, sino de un proceso de negación de esta realidad. El tema es la realidad antitética. Las mujeres estaban en poder del fuego, y como estado de ánimo de esa dominación se ríen. Pero el macho prepara su caída. Se opera el paso de un poder hacia otro. Cuando vengas por los alimentos, caerás en la trampa. El hombre más «hediondo» y sin escrúpulos, es el encargado de hacerte caer. Hasta aquí el cuento parece relatado por las propias mujeres. Su atrevida aventura de robar los alimentos de los machos, puede mostrarse teñida de inocencia. Pero la trampa que preparan éstos dista de ser inocente. Es el núcleo cultural, los rasgos de una cultura más estrechamente relacionados con la subsistencia. Cuando la soga se corte, a algunas hembras incluso les tocará quedar enterradas. Por efectos del mundo de los vegetales y la fauna, el cuadro de origen humano se llena de una fuerte visualidad. Los ideogramas no tienen —curiosamente—, carga religiosa. Se trata de una explicación natural del desarrollo humano. El tránsito de los animales al hombre, a través de humanos medios con rasgos zoomórficos. Ello era extraído directamente de las operaciones en la naturaleza. De los biotipos del Chaco, regiones donde viven, se alimentan y luchan especies vegetales y animales específicos. Pero también entre los climas, los biomas acuáticos, boscosos, de aguas saladas, áridos, que daban lugar a comunidades ecológicas propias. Y la necesidad de dar una comprensión única, una unidad a los mundos, para no verse

[52] Idem, *40.*



espantosamente fuera de él. La *calabaza* (el reino vegetal), es germinadora de los *mediohombres* (mundo animal en tránsito), y del *homo sapiens*. Cuando se corte la soga, y hombre y mujer queden reunidos en proceso de tráfago, de cruces y trayectos, de evoluciones y mutaciones, se iniciará el conflicto social organizador de la propia tribu. El movimiento supone una contradicción. El relato tiene menos plasticidad que el *Génesis*, pero más realidad. Los símbolos, en su primitiva fuerza, abren caminos para las abstracciones científicas o para la resolución de grandes problemas, que en el *Génesis* se presentan ya resueltos, sin posibilidad de elección, como alternativas cerradas. Lo notable de estas narraciones orales es su antigüedad y frescura. Un *Génesis* hallado hace apenas algunos años.

Hasta el momento, el cuento no se presenta como un mito, si se entiende elementalmente por tal un relato sobre la divinidad o seres divinos en cuya realidad se cree[53]. Mito y relato se diferencian aquí por su función social. Formalmente no pueden distinguirse, y en los estadios clánicos se confunden frecuentemente, incluso por el contenido. En este caso la función parece ser eminentemente ecohistórica, expresar un momento de viraje natural y social trascendente. Tiempos fabulosos pero no heroicos. Su memorización tiene una funcionalidad: fijar la resolución de un conflicto en el seno de la sociedad tribal. El relato no es historia en sí misma, sino que su origen es histórico[54]. De lo que se trata no es de interpretar el cuento, sino más bien de reducirlo a sus causas históricas. Encontrar la semántica histórica del relato.

Ese código es con frecuencia desconocido, o ha permanecido oculto por sucesivas capas de cambios y valores nuevos. Descubrir la semántica histórica puede alumbrar un ángulo nuevo. Dar una imagen complementaria, o una distinta. Pero también abre grandes peligros, inexactitudes, relaciones erróneas. Lo que interesa no es la historia, sino la genética o el estudio del origen del episodio cultural.

El cacique *Tuyango*, es el más grande en esta tierra. Esto es propio de sociedades arcaicas donde el poder está en relación directa con la fuerza física. Las condiciones morales se desprenden de la propia fortaleza corporal. Quizá por eso el cacique es el menos asociado al zoomorfismo, y aunque tiene plumas rojas, su presencia es claramente humana. Las mujeres tampoco son zoomorfas, pero sexualmente no son todavía humanas. Sólo los machos las convertirán en tales.

Se gesta en el relato la estructura de las normas morales, sin las cuales esta sociedad no puede sobrevivir. El conjunto de ellas no es otra cosa que las actitudes generalizadas expresadas primero en la conciencia colectiva y luego individual, como normas, modos y principios de interrelación de los hombres. Lo útil a la colectividad y por lo tanto al individuo, se repetía,

[53] *Propp*, op. cit., *30*.
[54] Idem, *36*.

imitaba y comunicaba de generación en generación como hábito moral que adquiría el carácter de costumbre. El hipotético cacique, en sólo escasas imágenes en el texto aparece como un ser con autodominio y fuerza. «Entonces él que era el jefe, el más grande en estatura, llamado Tuyango, se fue adelante. Toda su ropa era roja»[55]. Entre los latinos, la palabra *Virtus* que designaba la fuerza física y el denuedo, pasó luego a definir la *virtud* en sí misma; análogamente, la palabra griega *Bonus*, significaba fuerte y valiente, y Bonum, el bien. En tiempos rigurosos para la tribu, la fuerza y el autodominio se valoraban como cualidades morales insustituibles.

El *Zorro Sagaz* llegó antes que todos, aclara el relato; quizá porque no tenía alas ni plumas. Vio a una mujer, la más bonita de todas, y se apoderó de ella «y la metió dentro de su casa y sin perder tiempo la cubrió con su cuerpo y copuló»[56]. Pero la mujer le cortó su miembro reproductor y se lo comió con la vulva. El zorro salió corriendo dolorido, los otros le preguntaron qué había pasado: «—No tengo más, no tengo más el miembro viril, es como si ella tuviera dientes en la vulva...»[57]. Se fue al monte, encontró un árbol garabato, le sacó una ramita, la limpio muy bien, y se lo injertó en el lugar del miembro. Por eso hasta el día de hoy, los zorros tienen una cicatriz en ese lugar[58]. La imaginación reune las explicaciones protosociales con las gestualidades del mundo conocido, del biotipo, allí donde viven, se injertan, denostan, luchan y se montan grupos de seres sometidos a condiciones relativamente constantes o cíclicas. Unas realidades se explican desde las otras. Unas hablan de las otras. Entre la familia étnica mataco-mataguayo es común el relato de la vulva dentada y de un personaje que ejecutará la ruptura de los dientes y por consiguiente la posibilidad del acto sexual[59].

Los hombres toman posesión de las mujeres y éstas los enfrentan sexualmente. La mujer todavía guarda el derecho a la resistencia sexual, y a elegir ella misma a sus pretendientes. Pero el mundo arcaico está cambiando. Las hembras no podrán soportar mucho tiempo más la defensa de sus derechos y poderes. Los actos naturales se vuelven sociales. Después del acto del zorro, todos los hombres «agarraron para sí mujeres», pero el que no tuvo suerte de encontrar una fue el *Quirquincho*. El viraje se ha producido.

El *Quirquincho*[60] escarbó la tierra buscando mujeres enterradas de cuando se cayeron del cielo, «y siguió hasta que le arañó el ojo a una y la dejó tuerta»[61]. Pero el quirquincho estaba muy contento con su nueva mujer[62]. La topografía más baja, el subsuelo, recrea la estética de la deformidad. La mujer tuerta se une al quirquincho que es también el cuasihumano más bajo. El hombre más hermoso por lo tanto, deberá ser el más alto. La estatura no es sólo una virtud, también es un valor estético. El

[55] Togueshic..., op. cit., *40*.
[56] Idem, *40*.
[57] Idem, *40*.
[58] Idem, *41*.
[59] *Celia Mashnshnek: «Mitología de los Mataco», 1977,* op. cit., *32*.
[60] *En el noroeste argentino y Chaco, denominación genérica del armadillo. En el noreste o litoral, se usa la voz guaraní* tatú.
[61] Togueshic..., op. cit., *41*.
[62] *Entre los matacos el consumo del quirquincho es tabú pra los hombres entre los 15 y 20 años. Su consumo produciría debilidad y escalofríos. Celia Mashnshek: «La economía de los Mataco del Chaco Argentino»*, op. cit., *60*.



zorro se queda con la mujer más bonita, porque es el que corre más rápido, y lo puede hacer porque no tiene plumas. Tiene una virtud que no poseen los demás, pero en la pirámide estética, por lo tanto moral, y a la inversa, el zorro está a medio camino entre el quirquincho y los hombres con plumas. Esa mujer no le correspondía estéticamente, y recibe un castigo. La velocidad es una cualidad pero no una virtud moral. Mientras la fuerza —directamente proporcional a la estatura— es unidireccional, la velocidad puede servir para avanzar sobre un enemigo o para escapar de él. Tuyango no sólo es el más alto, sino además vuela. Los hombres vuelan, pero las mujeres no. Eso las coloca directamente bajo los machos.

El mundo de las aves forma parte de lo más preciado de la cosmogonía toba. Las desdichas y el dolor no pueden anexarse a ellas. La libertad se presenta icónicamente con plumas.

El *Chüquí* los alertó a todos para que no durmieran con sus mujeres, para que no les ocurriera lo del zorro. Los otros le reclamaban urgencia, que encontrara la solución. El carancho le pidió a una mosca[63], es decir, a una compañera suya en la rapiña, un viento fuerte, frío y lluvia. La mosca lo logró y las mujeres —aunque robustas— empezaron a temblar de frío «y antes que ellas reaccionasen, Chüquí les quitó el fuego que llevaban y así las dominó»[64].

El relato pareciera contado aún por las mujeres. Podía haber sido el zorro el que les quitase el fuego. Pero fue el carancho. El zorro no es el más astuto, o en todo caso, la astucia ensayada en el seno de la tribu no es un valor moral. El que reúne la astucia de la colectividad es el carancho, y la ejerce hacia afuera, lo que sirve para la defensa del grupo. ¿Pero la carne del carancho no es acaso la más repugnante? ¿Acaso la imagen toba no se corresponde con la visión repulsiva generada por los indios y mestizos en la pampa?[65]

El carancho aparece como símbolo complejo y contradictorio. La pedagogía de su imagen no es sencilla. El paisaje había dado curso al relato; el relato da ahora curso al símbolo. Su figuratividad da curso a su discursividad. Los temas decorativos se pierden. Es el «grado cero del paisaje». El carancho es actor puro, acción simbólica pura. Utilizó a las moscas para traer lluvias. En la naturaleza, antes de que se descarguen las lluvias, aparecen multitud de moscas que presienten el cambio de presión y se tornan molestas, movedizas. Sólo que en el relato, el signo de lluvia se transforma en causa de ella. Los mecanismos lógicos de la naturaleza aparecen invertidos. Pero la acción histórica del carancho es unívoca; él, el más hediondo, el imposible de ser comido, es el que roba el fuego a las mujeres. La paradoja —narrada por las hembras— *desata* imágenes contrapuestas, subjetividades encontradas. La imagen del carancho es constituida y

[63] Togueshic..., op. cit., *42.*
[64] Idem, *42.*
[65] *Los indios onas de Tierra del Fuego personificaban en el carancho al brujo Kauyeshin, que antiguamente dominaba a los hombres.*



definida semióticamente en la esfera de la influencia de otro sistema mayor, las oposiciones sexuales por el poder. La imagen pasa a ser pensamiento en su movimiento significante, y deja de ser histórica. La imagen fue investida, objeto de una inversión, recibió una investidura[66].

III. La poesía de los conflictos

El relato toba sorprende por la multiformidad de los estereotipos. Cada personalidad forma su aspecto contradictorio. Algunos rasgos evolucionan hasta desaparecer; otros colapsan, se transforman o sufren de gigantismo. Los personajes son abiertos, flexibles, califican o empobrecen según la situación. Hasta el cacique, el más grande, envidia al zorro. Es humano. Estas oposiciones internas y falta de esquematismo, es posible surjan de la misma mirada a la naturaleza. El tigre es malo con el hombre pero no con sus crías. Es feroz, pero jamás tan astuto como el hombre. La matriz narrativa varía según cambia la sabiduría sobre la naturaleza. Todo debería estar escrito en el relato, por lo que muchas veces se complica, abarrota de acciones simbólicas, barroquiza. El lenguaje y la imagen se anudan de modo particular. Se abre la oralidad como un metalenguaje. Las descripciones son de entrada recorridos visuales plásticos de los actores, y desciframiento mental y perceptivo de las señales como signos de un discurso. Cada etapa de un relato, es pues un *cuadro*; una «factual» descriptiva y otra significante. La descripción es interpretación, pero sin librarse de la relatividad y la incertidumbre.

El carancho pareciera tener dos relatores, la mujer en un comienzo, el varón en el final. Su primera impronta estética se halla entre el zorro y el águila, por lo tanto sus cualidades morales superiores al zorro, pero inferiores a los otros más altos, incluidas las mujeres. Sólo que ahora las mujeres han caído, y se produce la inversión. Pero el carancho tiene un poder que nadie posee. Una astucia diferente a la del zorro. Puede ser despreciable, pero al mismo tiempo el clan no existe sin él. Se anticipa a los acontecimientos. Recurre a métodos que un cacique jamás imaginaría, por ejemplo, utiliza a las moscas. Es el que ha alertado a los machos sobre el poder de las hembras. Observa lo que nadie podría; es casi una tecnología de los machos. No actúa para toda la tribu, sino para una parte. Son los umbrales de la hechicería y de una profunda y nueva división social. La primera institución, de tipo superestructural, coincide con esta fractura.

El poder del fuego pasa a manos de los varones. Se necesitaron para ello fríos y lluvias. Cualquier respuesta de la biosfera es, por tanto, sufi-

[66] *Jean Louis Schefer: «La imagen: el sentido 'investido'», en Cristian Metz y otros:* Análisis de las Imágenes. *Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, 272-289.*



ciente para contener, explicar, causar un cambio social. Oportunismo, es decir el cambio que viene determinado por las características anteriores del sistema y no por la intervención de características nuevas. Se entiende bastante bien que el poder es también una totalidad antropológica y cósmica. ¿Pero para qué? ¿Por qué los hombres necesitan de ese poder en el interior del clan? Si disponen del fuego, podrán tener a las mujeres, es decir ser poseedores de la sexualidad de ellas, de la libertad del otro, y aún del derecho y poder que gozaban las mujeres de ser propietarias de hombres, de «masticar» sexos masculinos cuando ellas quisieran. Las mujeres, en actitud de temblar, rodean las llamas y comienzan «a cocinar pescados, asándolos, y se alimentan comiéndolos a través de la boca y la vagina. Y aquel de ellos, llamado Chüquí, que había planificado lo ocurrido, tenía en sus manos una piedra y las observaba y apenas comenzaron a comer le tiró una piedra contra la vagina a una de ellas para romperle todos los dientes, que eran como los dientes de una Palometa, y después hizo lo mismo con las demás»[67].

El fuego, en su funcionalidad de temperatura para el cuerpo, fue ampliado a medio de alimentación. Las frases están claramente diferenciadas, funcional y temporalmente. Aparece por primera vez la carne cocinada. El mundo de los hombres se separa radicalmente del mundo de las bestias. Se humaniza la sexualidad de las mujeres. Ellas pierden el zoomorfismo radical de sus sexos. Pero la sociabilización las conduce también a la exclusión del poder del fuego. Y esta pérdida aliena su humanización. Toda la libertad que abandonan, que desaprovechan, que frustran, es acumulada por los varones. Doble aspecto contradictorio. La palometa, pez de carne no muy estimada, puede ser el correlato del carancho. Sólo que hay un solo *Carancho* entre los machos, en tanto que todas las mujeres tenían en sus vaginas dientes de palometas, en consecuencia bocas de palometas. El relato ha pasado imperceptiblemente de discurso de las mujeres a oralidad de los hombres. Gracias al carancho, las mujeres ahora pueden ser humanas. Pero han cedido su libertad. «En ese momento las mujeres quedaron normales y desde entonces aquellos hombres comenzaron a reproducirse a través de las mujeres»[68]. Plasticidad, se ha creado en ellas una respuesta fisiológica irreversible al *stress* ambiental (sociedad-naturaleza).

Si son los hombres los que reproducen, las hembras son un medio para crear hombres. Ello constituirá el tono dominante de muchas religiones, entre ellas la cristiana. Al mismo tiempo debe producirse la hominización de los semianimales. El zorro les dice que ha llegado el momento de quitarse las alas y plumas. El jefe Tuyango, de plumas rojas, que celaba del zorro, contesta que no, porque en tal caso «quedarían muy chicos». En

[67] Togueshic..., op. cit., *42.*
[68] Idem, *42.*

cambio el zorro permanecería igual, todavía mejor preparado para andar por el suelo. Éste contesta: «—Bueno, bueno, yo decía nomás. Y se retractó. Pero envidiaba las plumas»[69].

La estatura de Tuyango no era sin embargo tan grande. Estaba acrecentada por las plumas. El zorro se da cuenta de ello y les pide: «Hermanos, debemos cambiar nuestra forma...»[70]. El Jefe sabe que si se aproxima a la estatura del zorro, descenderá también su fuerza moral. El propio zorro —que envidiaba las plumas, es decir la estatura—, se aproximaría así a la fuerza moral del cacique. Esta doble inversión, producida después de la pérdida del control matriarcal, pareciera contada por las propias mujeres. El cacique pierde conviccion moral, se aproxima al zorro. La pérdida de los atributos morales, en este caso, conduce al abandono de los atributos estéticos. El cacique tiene la misma estatura que antes, pero sin plumas parece más *chico*. Es necesario quitarle las plumas, para expresar la decepción que las mujeres sienten ante el jefe de los hombres. Restarle estatura para señalar que la confianza de ellas resultó en parte un fiasco. No se transformó en jefe de la tribu sino en jefe de los varones de la tribu. Tampoco la colectividad de varones quiere darle más poder del que tiene. El rasero común lo envuelve trágicamente. El cacique, para ser más, deberá inevitablemente avanzar más sobre los derechos de la tribu, obligar a cedérselos, tener más. El ser se obtiene por el tener y sus antiguas virtudes no dan para más. Por eso queda esfumado, puro, pero en un segundo plano.

Poco después, el zorro volvió a insistir en el despojamiento de plumas. Así todos tendrían hijos y habría que quedarse en su lugar[71]. Entonces al otro día aceptaron la propuesta del zorro, empezaron a hacer sus casas, «y eran muy felices». La imagen del sedentarismo es muy vívida. Se apela a la felicidad, sólo ahora a una Edad de Oro. El paso del zoomorfismo a la antropogénesis, se opera en los machos como el curso del nomadismo al sedentarismo. Al cortarse las plumas y alas, el varón ya no vuela. Al cortarse los dientes de la vagina, la mujer ya no come los sexos masculinos. Mientras que el paso del zoomorfismo a la humanidad en los hombres se expresa como un salto superior de civilización material y organización social, en las mujeres como una pérdida de control sobre el grupo arraigado en el sexo. El macho es toda vez más presencia de sociedad, y la hembra más ausencia de sexo. El paso del nomadismo al sedentarismo coincide con la derrota aplastante de las mujeres. Primero perdieron el fuego, después el sexo. La humanización primero, la sociabilización después. Esta se producía unilateralmente bajo el control de los hombres. La Edad de Oro étnica, ya está concebida como la felicidad bajo el dominio del varón. La visión de unidad regeneradora entre el hombre y la naturaleza, queda

[69] Idem, *43*.
[70] Idem, *43*.
[71] Idem, *43*.

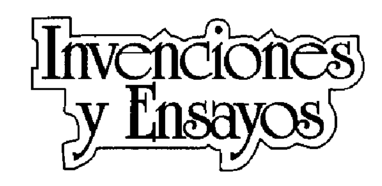


perdida en la sombra de los tiempos. Las paralelas se unen en el infinito pasado temporal. La oralidad construye y reconstruye el evento.

Después, los varones no cambiaron ya más la forma de sus cuerpos, pero sí su forma de vivir[72]. Y nacieron los primeros machos concebidos por mujeres.

En el relato, el carancho vuelve a hablar pero eso ya ni significa siquiera una correlación temporal. Puede tratarse de una correlación literaria. Porque les dice que el fuego que se les quitó a las mujeres y que cambió el curso de la existencia de los varones, hay que guardarlo bien porque es muy escaso[73]. Con seguridad los tobas aún no eran sedentarios, sino que estaban en proceso de serlo. No sabían hacer el fuego, sino apenas conservarlo. Aparece así un mito primigenio y una ritualidad vinculada a él. Los largos siglos de conservación del fuego tienen que haber dejado profundas huellas. Erróneas estimaciones sobre la forma y mecanismos para mantenerlo. Desesperación y búsqueda de razones fetichistas. «Por eso cuando había alguna noticia de alguna mujer u hombre caníbal», el carancho buscaba la manera de eliminarlo. Era encargado de liquidar a los «monstruos». Comer carne humana cruda recordaba a la vagina de la mujer, es decir a los tiempos cuando los hombres no tenían fuego. En esos tiempos pudo haber existido además el canibalismo. Ahora una sola imagen mítica sintetizaba todos estos procesos. El repudio moral a comer carne humana, quedaba asociado al repudio de la mujer, que comía carne humana con su vagina, y ambos al culto de la perduración del fuego. De los dos repudios dependía la conservación. La mujer que había traído el fuego, según el primer relato de presumible origen femenino, ahora y segun el último, masculino, podía ser la causa de su desaparición. Todo canibalismo primitivo, convertido en tabú, quedaba asociado a la mujer. El mito se reconstruía sobre las ruinas de un poder, y dejaba constancia a cada momento y en todo lugar, que ese poder no retornaría jamás, porque para eso existía él mismo como mito. El culto del fuego se transformaba en el oprobio a la mujer. Toda catástrofe era asociada a su culpa. El carancho —y no el zorro— fue convertido en sacrificador, es decir en sacerdote. El que cortó la soga y rompió los dientes de la boca-vagina, ahora se encargaba de los sacrificios. El ser más inquietante y por momentos despreciable de los machos, pasaba a reunir un poder exagerado con el que decidiría sobre al vida y la muerte de la tribu, pero ante todo de sus mujeres. No es un poder clánico, es un poder de los varones del clan. Basado en el miedo y en el azoramiento, trata del ser creado por el estadio del saber de las fuentes sociales y naturales. El carancho, la primera manifestación de hechicería en el seno del clan, tiene una estética y una moral indefinibles, sustitutivas, resbaladizas.

[72] Idem, *43*.
[73] Idem, *44*.



Aparecida la imagen del hechicero, se construye la imagen del temor al poder institucional. Se le reconoce por una fuerza especial, que otros no tienen; es respetado casi en forma religiosa, pero difícilmente amado. Pasado a ser «poderoso»[74], su vestidura se vuelve diferente: ostenta ahora un poncho de colores. Protege a la gente.

Encargado de fortalecer supersticiones o de crearlas, en la segunda división social operada entre los tobas, el trabajo manual se escinde del intelectual a un nivel de extrema pobreza productiva. Fuego, sexo y pánico, herramientas de dominación. El carancho, el más hediondo de los animales, representa la usurpación de los tres. Pero necesita del respeto que la comuna guarda por Tuyango. Unido al cacique, el poder de ambos crecería. No hay en la narración oral, sin embargo, ningún indicio de que Tuyango decida acercarse al carancho. Pero cela al zorro, la tercera figura central. El carancho es un augur; observa los objetos exteriores y saca de allí una interpretación sistémica, luego dogmática de los fenómenos específicos. Figura solitaria, sin embargo no es vidente, porque esta función está reservada a figuras borrosas (el que recibió el mensaje de un incendio, una palomita que orientó a unos niños perdidos). El vidente tiene una comunión con los espíritus, y ello lo consigue mediante intuición propia[75]. Predice las catástrofes. Pero el carancho es un anticipo del hechicero. Su autoridad está realzada por símbolos y emblemas, como el lenguaje, el vestido, instrumentos. En este caso, un poncho de colores. Transeúnte, permanentemente busca datos en la Naturaleza, tiene su auditorio y es el primero en profesionalizarse en esta protohistoria toba. Pero su autoridad depende de su éxito profesional, de que colme las esperanzas de su clientela[76]. No hay trances ni éxtasis. Entre los chorotes se considera al carancho como el dador de las redes y técnicas de pesca[77]. El principio de la técnica se constituye entre fuerzas de un origen más misterioso que las humanas.

IV. La antipoesía de los golpes de carencias, hambre y canibalismo

La menstruación, de la que se habla en el relato[78], ¿formará parte del antiguo estigma, de cuando las mujeres comían carne humana? De ser así, no sólo el mito sobre la conservación del fuego las marcará a cada momento, sino también la propia menstruación, y hasta es posible que el proceso interno de elaboración del mito y luego del propio relato, haya empezado de aquí para atrás. La menstruación, la sangre, la imposibilidad

[74] Togueshic..., op. cit., *44*
[75] *Joachim Wach:* Sociología de la Religión *(1994). México, Fondo de Cultura Económica, 1946, 507-508.*
[76] Idem, *511-512.*
[77] *Mashnshnek, «Mitología...», 36.*
[78] Togueshic..., *44.*



del uso sexual, constituida en motivo para la construcción de la narración, y de los símbolos por los que debía expresarse la operación del relato histórico. Si a la imposibilidad sexual y a la sangre se le colocan dientes, queda armada la iconografía de la mujer anterior a los hombres. Los hombres, al romperle los dientes, le dieron sexualidad. El sexo de la mujer les pertenece. Como un atavismo de aquella lejana época, se mantiene el período femenino. Pero, en todo caso, es el atavismo necesario para hacer recordar que en la mujer se conserva la cuasianimalidad, en el peor de los casos sobrevive un victimario, y que la propia existencia depende de que el varón y sus hechiceros sepan controlarla. El discurso se modifica totalmente. La mujer ya no ríe. El carancho usa un poncho de colores que nadie tiene, y es una gran figura a la que todos respetan y que, por lo mismo da nueva dirección de sentido a su nombre. Mientras todas las mujeres quedan adheridas a la imagen ordinaria de la palometa, el carancho no es todos los varones, sino uno solo, que por lo demás, viste el mejor poncho, y está rodeado por el respeto y la admiración de todos. La Historia toba acaba de comenzar: un intento de ordenación, la representación abstracta de organismos fisiológicos y psicológicos adaptados a la vida de un entorno estable.

La redundancia de la imagen del carancho tiene a su cargo explicitar y ampliar la disyunción de la mujer. Introducir su olvido en el relato. Desarticular la narración. Entre los primeros tobas debió existir el canibalismo. Ellos estaban condicionados por la inestabilidad de las fuentes de alimentación. Pero si el canibalismo tuviese un carácter intenso y difundido, es dudoso que hubiese sido posible la sobrevivencia de la tribu. Tankí es un personaje con forma humana, protector entre los tobas occidentales, que entre las cosas que había hecho es la de dar muerte a un conjunto de caníbales brujos que en el tiempo arcaico asolaban caminos y aldeas[79]. El canibalismo sin embargo, estaba todavía permitido con los miembros de las hordas extrañas. Cabría otra posibilidad, que la diferencia entre los varones en poder de los alimentos, y las mujeres en poder del fuego, prolongase una desigualdad manifiesta en el reparto de nutrientes. De ocurrir ello, las mujeres se veían obligadas continuamente a robar comida a los varones, para sí y para los párvulos, y a veces a recurrir al canibalismo con los muertos. El deseo de los alimentos anulaba todo otro deseo. El varón satisfecho, incluso a veces inmediatamente al borde del río, no entiende por qué su líbido es rechazado cuando la mujer tiene hambre. La vagina de la mujer se le aparece como una doble realidad: boca y sexo; deseo de alimentos y se cierra la vagina; deseo sexual y se cierra la boca. En condiciones de desórdenes naturales, cuando la estrategia trófica de sacar el máximo provecho de los alimentos pasaba del límite, y se entraba

[79] *Alfredo Tomasini: «Algunos elementos de la Mitología de los Toba de Occidente». En* Grupos Aborígenes..., *40-50.*



en los círculos del hambre, podían aparecer nuevas representaciones, un imaginario del parasitismo. Una relación entre poblaciones de machos y de hembras, por la que una se nutre de la otra sin que por ello muera la presa. Para los machos la vagina con dientes ocuparía también ese lugar simbólico.

Según el testimonio de los exploradores, las mujeres de las comunidades más arcaicas se distinguían por su modestia y pudor, rechazando con dignidad a los colonizadores que trataban de corromper con dádivas a las mujeres hambrientas, para inclinarlas a las prostitución[80]. «Mucho tiempo después de estos sucesos, apareció una mujer caníbal. Pero aquellas gentes lucharon contra ella hasta que la vencieron echándola a un fuego»[81]. Llegó

> una época de hambre después de una lluvia larguísima con temporales venidos desde el Sur y oscuridad. Empezaron a crecerles a todos dientes tan filosos como de palometas. Los que tenían varios hijos se los comían hasta consumírselos a todos. Cuando un adulto quedaba vencido por el sueño, se arrojaban sobre él y se lo devoraban. Una anciana vidente, anticipó, por lo liviano que pisaba su mortero, que la época de las frutas llegaba. Salieron los rayos del sol y maduraron las frutas de los árboles. Todos estaban flacos. Cuando comenzaron a comer las chauchas de la algarroba, vomitaban la carne humana que habían comido. Después empezaron a separarse en campamentos, y volvieron a crecer en número[82].

La imagen es muy vívida. La sociedad de cazadores-recolectores no soporta una catástrofe ambiental. La biomasa, o masa total de organismos en un espacio determinado, se reducía formidablemente. La biodiversidad se estrechaba por algún cambio climático tremebundo. El número de especies animales y su abundancia relativa sufrían descensos bruscos. El canibalismo volvió a aparecer. Los que quedaron estaban delgadísimos. No había sexo con las hembras. Un universo antipoético, el de los golpes fisicoquímicos del hambre. Cuando volvieron a dar frutos los árboles, se llenaron de comida y eso generó las reacciones de los organismos ante los excesos de alimentos ingeridos. Pero la tribu necesitaba hallar otra respuesta al fenómeno. La causalidad estaría en el núcleo comensal de la carne humana. Era imprescindible transformar en un tabú el canibalismo sobre viejos, enfermos y niños cuando los recursos alimenticios faltasen[83]. El canibalismo constituía un enorme freno al desarrollo y consolidación de la organización social. Se necesitaba destruirlo para siempre. *Si se come carne humana habrá hambre.* La instalación del mito de la menstruación-boca-vagina, recordaba una y otra vez lo que no debería ocurrir más en la sociedad arcaica: el control de la mujer y el canibalismo. Entre los matacos, las mujeres menstruantes no pueden entrar en los cultivos, porque ello hará infaltablemente perder la cosecha[84].

[80] *Ling H. Roth:* Aborigines of Tasmania, *Halifax, 1899, 45-47.*
[81] Togueshic..., op. cit., *48.*
[82] Idem, *50-51. «Chaucha»: vaina.*
[83] *Alezander Spirkin:* El Origen de la Conciencia Humana *(1960). Buenos Aires, Editoriales Platina/ Stilcograf, 1963, 194.*
[84] *Celia Mashnshnek: «Mitología...», 39.*



Después de la gran crisis, la tribu se agrieta y separa. Este es un momento clave. El crecimiento explosivo es un talón de Aquiles formidable en una sociedad de recolectores. La calidad de vida se deteriora, se abre la posibilidad de discusiones y peleas internas. La falta de correlación entre la producción de alimentos y la población, provoca quiebres en la propia biosfera. La tribu se rompe. «Tuvieron paz. Y volvieron a crecer en número»[85]. La aparición de clanes «hermanos» es un aspecto visible en el relato. En la nueva raíz, la cautela. Sobre nuevos temores, mesuras, recelos y reservas de pánico, un fondo de naturaleza sospechada. Animadversión contra la biosfera y contra las hembras. Un biotropismo singular e inconsciente. La tribu con la propiedad de los microbios o virus, es decir de no poder desarrollarse más que entre los seres vivos. El hambre permanece agazapada, escondida, al borde siempre de un ataque.

V. Los desastres ecoantropológicos

Tampoco hay una *Edad de Oro* toba, sino varias intercaladas entre catástrofes. Tampoco son épocas maravillosas. El esfuerzo es siempre intenso. Entre los matacos existía el relato de una cucaña, un tiempo dorado donde los mistoles (zizypus) se introducían ellos mismos en las bolsas de caraguatá, sin necesidad de que las mujeres tuviesen que recolectarlos[86].

Después hubo otra gran innovación. «Aparecieron nadando peces dentro de las casas. Las gentes ya no tenían dónde poner los pies. Entonces comenzaron a alzar los fuegos para arriba de los árboles»[87]. Al apagarse los fuegos, los tobas se morían de hambre encima de los árboles, «se caían al agua y las palometas los hacían pedazos»[88]. Los sobrevivientes de la tribu volvieron a escindirse «y otra vez el pueblo comenzó a crecer en número»[89]. Cada nuevo clan hijo, se fundaba en las fisuras del ecosistema, lo que demostraba la fragilidad de un modo de producir de los recolectores. La fragmentación tribal sucedía mucho más rápido que las hambrunas, casi como una profilaxis advertida.

Previos a estos desastres, en el relato aparecen *dos grandes incendios*. Chüquí, que es el primitivo hechicero, los predijo. Ante la palabra Chüquí, ya no se oye el concepto carancho, sino hechicero. «Chüquí (don Carancho) es famoso y de confianza»[90]. Uno de los incendios sucedió cuando los varones todavía tenían alas. Es decir, en los tiempos remotos. De noche la gente veía el fuego en el horizonte y lloraba. Fueron más de dos años de incendio, y el hechicero que anunciaba la llegada del fuego seguía insistiendo que se aproximaba. Por fin hicieron su aparición distintos enjam-

[85] Togheshic..., op. cit., *51*.
[86] *Mashnshnek: «La economía de los Mataco...», 57.*
[87] Togueshic..., op. cit., *51*.
[88] Idem, *51*.
[89] Idem, *51*.
[90] Idem, *44*.

bres, animales feroces y jabalíes que cruzaban junto a la aldea[91]. No había escapatoria. Uno de ellos recibió un mensaje: meter debajo de la tierra a la gente, y que todos llevasen «barro en los bolsos, para que cuando sientan el calor del fuego, con el barro revoquen las paredes de la tierra»[92]. Los enterrados se salvaron, y los que quedaron sobre la tierra murieron todos. Entre chorotes y matacos existe también la narración oral del fuego durante la época de los cuasihombres. Se habrían refugiado bajo la tierra y al salir ya estaban transformados en hombres[93].

Se trata de un desastre ecológico prodigioso, ocurrido en algún momento en el Gran Chaco, y probablemente apoyado por una intensa sequía. La visión nocturna del fuego en el horizonte es dantesca. El fenómeno pudo ocurrir varias veces, y uno de ellos ser más cercano, porque aparece la categoría del tiempo, no ya protohistórico, sino histórico: dos años llorando por las noches[94]. Medidas verificables. Un sistema, una escala, un cotejo nacido después de la segunda división del trabajo, la exclusión del poder femenino y el tabú al canibalismo. La catástrofe quedó registrada de una manera poderosísima en la memoria. La oralidad la subsumió, la integró a la vida, a los miedos, al pavor. Una calamidad, una devastación en la biosfera que pudo acabar con la etnia, cuando ella era la humanidad. La cultura registraba de una manera dolorosísima el evento.

Se buscaron respuestas desesperadas y alguien «inventó» el agujero y el cargar barro para revocar las paredes. Después llovió intensamente. El guía se asomó fuera del pozo y se cubrió los ojos para no ver cómo la tierra tocaba el cielo de un extremo a otro, porque todo era ceniza[95]. Bajó y recomendó a los que subiesen, no levantar la vista enseguida para no transformarse en animales. Los que se atrevieron a ver, se transformaron entonces en ciervos, avestruces... ¿Por qué la fantasía simbólica penetra al relato toba cuando los hechos tenían una lógica histórica sin demasiadas fisuras? Es posible que se tratara de buscar una ocasión para plantear el origen de todas las demás especies animales. La negación del saber es la condición para quedarse hombres nomás. Es posible una mutación superior. La fase histórica más desarrollada del incendio pone en jaque a la hominización. Tal vez el incendio pudo ser provocado por el mismo hombre. El relato se vuelve fantástico, pero su conexión con la realidad es filosófica. El grosor del simbolismo es demasiado amplio para un solo relato oral. Aparecen las variaciones, algunas de las cuales tratan de contradecirlo. Simbolismo estridente, la megaunicidad de la crisis es tan grande como la desesperación, las alucinaciones y las histerias colectivas. Producción multifacética de mitemas, creencias y supersticiones. La tribu volvió a hacerse numerosa y a separarse en comunidades[96]. Más tarde hubo otro incendio de igual magnitud[97].

[91] Idem, *45*.
[92] Idem, *46*.
[93] *Mashnshnek: «Mitología de los Matacos...», 35.*
[94] *El número dos se repetirá en otro relato: dos días...*
[95] Togueshic..., op. cit., *46*.
[96] Idem, *47*.
[97] Idem, *48*.

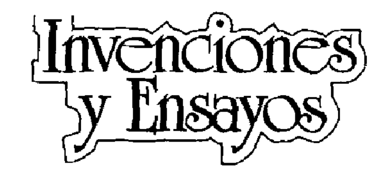


En las categorías vinculadas al tiempo, no aparecen los meses, los días; excepcionalmente, los años. Es una sucesión de épocas con cambios en el ecotono, provocadora de nuevas modificaciones sociales y mentales. Substitución de poblaciones circunstanciales por otras más estables. Las categorías de espacio son inexistentes. El espacio es todo. No se sabe en qué mundo se mueven estos hombres, ni dónde está ubicado, ni próximo a qué otros. Sólo se advierte que hay un río grande, que se desborda a veces dramáticamente. Hay un bosque, no hay montañas, ni siquiera pequeñas elevaciones, porque cuando sobrevienen las inundaciones no queda más que trepar a los árboles. En el Chaco central las descripciones modernas de las inundaciones resultan pavorosas. Primero ventarrones, luego una calma, mientras los viajeros buscaban un sitio un poco más alto e inexistente. (Por lo general, un hormiguero abandonado). Allí acumulaban sus objetos dispersos. Al viento sucedía la andanada de pedriscos de hielo partiendo las copas de los palmares y árboles, rodando éstos hacia el suelo. El *huracán* levantaba a los murciélagos en desbande. Empezaba la lluvia izando un vaho denso desde la tierra hirviente. Los animales se encogían y tiritaban. Agarrotaba el frío, pero la ropa de las cabalgaduras quedaba empapada. Los hombres se desnudaban helados intentando conservar algunas prendas secas. Entonces las ranas se acercaban anunciando el bañado. El agua se elevaba lentamente sobre el llano del monte sin fin. Con la creciente venían gritando animales que trataban de refugiarse en los sitios elegidos por el viajero. Éste debía espantarlos a balazos, entre ellos a los yaguares. El agua, color chocolate, continuaba subiendo mientras algunos animales combatían por un lugar indefinible para estar a salvo. El bañado podía permanecer estable uno o dos días con sus noches. Los viajeros (por el Chaco, casi exclusivamente, se transitaba) dormían sentados sobre los caballos o las mulas, atormentados por los calambres y el frío, hasta que caían al agua[98].

El proceso de formación y el desarrollo de la categoría de causalidad transcurrían en estrecha vinculación genética con el de las categorías del movimiento, espacio y tiempo. La categoría del tiempo preparaba a la de la causalidad. Un tipo de relaciones inasequibles para los sentidos, son los órdenes de causa y consecuencia. Que las cosas no sólo se encontraban las unas al lado de las otras y que, en general coexistían, sino que entre las cosas vivían otras relaciones más profundas e imprescindibles. De la coexistencia espacial de las cosas se pasaba a las relaciones de los fenómenos en el tiempo, o de secuencia desde lo uno hacia lo otro[99]. Este fenómeno de secuencia que llevaba a la formación de la categoría de causalidad, se expresaba en las calamidades naturales. Ellas significaban la condición del hambre. Poco después la sociedad tribal toba se partía para evitar nuevas

[98] *Federico Gauffin (1932):* En Tierras de Magu-Pela. *Salta, edición de la Fundación Michel Torino, 1975, 40-44. El relato hace referencia al Chaco de los palmares de 1900.*

[99] *Aparecen en la lengua en la multifuncionalidad de la preposición* por, *que se emplea tanto en las relaciones de espacio y tiempo como en las de causa.*



hambrunas. Es decir: debían, por esa vía, concluir implícitamente que no había una causa sino dos: la catástrofe y una gran población. Frente a las hecatombes naturales que conducían al canibalismo, iniciaban la respuesta mítica. Pero ante la cuestión de la superpoblación cabían respuestas reales, no ideales; entonces fracturaban los clanes. Mito y división son parte de una formación elaborada y profunda de la categoría de causalidad. Sólo que el mito fabricaba al revés, a la causalidad: *porque comimos carne humana hubo catástrofes.* En tanto la respuesta real salvaba al grupo, la respuesta mítica fijaba conductas morales y el deber. El deber era la expresión moral de la necesidad social. ¿Por que el mito debía ser una imagen invertida de la causalidad? Porque su función era la de sostener lo que no podía explicarse: el canibalismo que conducía a catástrofes naturales. El nexo invertido creaba otro mundo, descomponía la realidad según lo que se pensaba de ella y se creía que ella era. Si la sucesión hubiese sido: canibalismo conduce a quiebres sociales, el proceso de toma de conciencia de esto habría resultado larguísimo, penoso y finalmente quizá la devastación ocurriría de todos modos, antes de que su comprensión se hubiese generalizado. Se necesitaba algo rápido, expeditivo, que generase tanto pánico como desconcierto. La conciencia mitologizada es la modificación posterior de la personificación y de la fetichización de las cosas. Continúa la personificación en el grado más alto de la abstracción y generalización, coexistiendo con el fetichismo. Las fuerzas mitológicas comenzaban a producir resultados sobre el destino del hombre ya no a través de los objetos o las palabras, sino directamente, como de los hombres sobre los hombres.

Después de los incendios llegó una gran tiniebla. Pero antes de ella apareció un perro sarnoso que pasó por varias aldeas tobas. Otra vez el desenlace es puesto como origen, la mentalidad mitologizante ahora parece normal. A cada acontecimiento se le buscan dos respuestas. La efectiva o práctica pero teñida de pequeñas experiencias teóricas, y la mitológica donde la teoría se ha separado de la praxis activa e impresiona como que las ideas sobre las cosas crean las cosas.

Todos arrojaban piedras al perro sarnoso. Llegó entonces a la última choza de un matrimonio sin hijos[100]. Lo tomaron y colocaron junto al fuego. Por la noche «apareció un mensajero» de ropas maravillosas, que les indicó trozaran leña del árbol *Francisco Álvarez*. Sólo ése, y la apilaran hasta una cierta altura. Después de dos días de oscuridad, ya podrían quemar leña para cocinar. Al día siguiente hubo una llovizna. La gente que no lograba que la leña ardiera recurrió al matrimonio del perro sarnoso. Quisieron asar con la leña de *Francisco Álvarez* acumulada, pero el matrimonio se los impidió. Se trata de la madera usada por los tobas para encender el

[100] Togueshic..., op. cit., *48*.



fuego por fricción. Seca mucho y arde fácil[101]. *Francisco Álvarez* era el nombre dado por los españoles a la *Luchea Divaricata,* o *azota-caballo* en Corrientes, *caa-o-veti* en guaraní, un árbol de madera elástica. Aquí nuevamente hay un mito para tratar de conservar una especie utilizada como pedernal, y que probablemente se extinguía al usársela como combustible. El proceso de formación del mito es mucho más complicado y fantástico: perro/matrimonio/mensajero/pila de leña Francisco Álvarez/necesidad de pedernal/gasto de pedernal como combustible/ tinieblas. Una regla mnemotécnica de la oralidad. El temor a las tinieblas, es decir a perder otra vez el fuego, viene a arraigar la costumbre/ley de no utilizar el árbol de Francisco Álvarez más que para la fricción. La conquista se ha metido como una cuña bárbara entre la naturaleza y los clanes. Los árboles ya no son lo que fueron. El pedernal, en cuanto adquiere un nombre español, pasa a otra función, a leña. El perro, matrimonio, mensajeros hermosamente vestidos, el ritual de la acumulación de leña hasta una cierta altura, fueron todos signos inequívocos, presagios descubiertos luego de la comprobación del desastre. Una primitiva conciencia ecológica se expresaba como normas tabú entre los matacos: prohibición de arrojar el pescado muerto en el río o pescar un número demasiado elevado de peces. Ello ocasionaría la merma de alimento en el río o la muerte del transgresor[102]. Los matacos refieren que una gran oscuridad cubrió la tierra, tras lo cual los hombres se convirtieron en animales[103]. Perder el fuego era retornar a la animalidad. La conciencia histórica es desafiante y certera.

VI. La poesía de la sociedad

Una serie de leyendas recrean el estereotipo del *Zorro Sagaz* frente al jefe Tuyango. El zorro quería volar como los demás hombres, entonces cada uno de éstos se sacó una pluma y se la entregó. Los hombres pescaban mientras el zorro probaba sus alas. Después de la pesca, volvían volando, pero el zorro se puso delante de todos nuevamente. Tuyango se arrancó una pluma y la arrojó al aire[104]. Todos los demás hicieron lo mismo y el zorro al arrancársela cayó a tierra[105]. El poder de Tuyango quedó intacto. Pero él no destaca ni intenta sobresalir respecto al rasero común de la tribu. En realidad nadie debe destacar demasiado, a riesgo de que el individualismo ponga en peligro los nexos de unión del colectivo. Una sociabilidad contradictoria, que permitía al grupo sobrevivir en condiciones muy difíciles, debido a su cohesión. Pero al mismo tiempo, no consentía ninguna salida individual, nivelaba hacia abajo. El zorro es el único que pretende destacar en algo, y lo hace más por inocente que

[101] Idem, *49-50.*
[102] *Mashnshnek,* op. cit., *39.*
[103] Idem, *35.*
[104] *Esa es una costumbre de los pájaros.* Togueshic..., op. cit., *53.*
[105] Idem, *53-54.*

por astuto. En él no hay nada de taimado y muy poco de inteligente. No es un hombre prudente, pero intenta de vez en vez alguna salida individual que el grupo toma con sorna las más de las veces y otras castiga impiadoso. No se puede sobresalir del promedio general. Tuyango «se vengó» del zorro para concluir con las salidas individuales[106]. La evolución social avanzaba a traspiés, entre tironeos a veces intolerables.

El relato posterior habla de un momento de tránsito, donde la relación entre el mundo blanco y el indio se observa por el mundo de los animales blancos: los caballos. Las yeguadas cimarronas se acercan a las aldeas tobas. Pero ellos no utilizan aún el equino como vehículo o instrumento de trabajo, sino como *alimento.* Esta imagen sorprende. Nos habla de un mundo chaqueño en viraje. Las nuevas condiciones materiales y de la biosfera impactan fuertemente en la sociedad. «Y los cazadores se fabricaban lazos con fibra de cáscara de Palo Borracho... Y el Zorro Sagaz los envidiaba tanto, cuando los veía enlazar los caballos y traerlos. Luego los desnucaban y comenzaban a cuerearlos. Porque comían la carne del caballo»[107].

No todos los clanes llegaron al unísono a la técnica de la caza de caballos. Los del clan del zorro no habían aprendido aún y sentían envidia. Pero concentraban estos sentimientos como pertenecientes a la personalidad del zorro. Se despojaban de la impotencia para reírse de ella como si no fuese propia. Sólo entonces, en los relatos sobre las plumas caídas y el de los caballos, aparece la *risa festiva.* Mas pertenece al mundo de los varones. Las mujeres ya no existen. Tampoco es un tiempo prehumano del que se hablaba en el relato del caballo, sino uno muy próximo, donde el zorro ha pasado a calidad simbólica.

El zorro consiguió un lazo, y enlazó un «padrillo grandote», le arrancó el lazo de las manos y huyó. Entonces se consiguió otro lazo y se lo ató a la cintura, enlazó un caballo pero éste lo arrastró. Mientras gritaba se le enganchó un brazo. El caballo «lo siguió arrastrando hasta despedazarlo por el campo... Y después vino su madre viuda y juntó con amor todas las partes de su hijo esparcidas por el campo. Y vino otra tormenta grande que sopló sobre él. Entonces se levantó, hizo un suspiro fuerte, y dijo otra vez: —Qué dulce fue mi sueño, me dormí mucho»[108]. (La caza entre los matacos es exclusivamente masculina[109]; las partidas son colectivas en el caso del suri[110], e individuales en la del tigre).

Se graban en la memoria, en la oralidad colectiva, los primeros fracasos de aproximación de la civilización periférica blanca hacia las aldeas indias: los ganados cimarrones. Periferia productiva de las periferias urbanas. Los reveses debieron acarrear numerosas muertes étnicas. Irracionalidad en el uso de los equinos, pero también la imperiosa necesidad de grasas. La visión rídicula y la muerte pasadas al perfil del zorro. Lo ridículo

[106] Idem, *54.*
[107] Idem, *54.*
[108] Idem, *54-55.*
[109] *Mashnshnek: «La economía de los Matacos del Chaco Argentino»,* op. cit., *54.*
[110] *Del quechua, avestruz americano. Ñandú.*



acarrea además el dolor, y la desaparición es concebida como un sueño. Surge por primera vez en los relatos orales la preocupación sobre el más allá que implica la muerte. ¿Por qué una madre viuda debe juntar los pedazos de este toba para salvarlo? Entonces llega una tormenta, es decir el viento, un aire fuerte por alguna parte y llena los pulmones del zorro, da un «suspiro fuerte», y en realidad lo que quiere afirmar es: *qué dulce, fue un sueño,* y no *qué dulce fue mi sueño.* Porque de ningún modo fue tal cosa, sino una pesadilla.

Los tobas llegan así al examen de verificación de la muerte: no queda aire en los pulmones. Serán necesarios una tormenta y vientos enormes para volver a llenarlos. Las almas de los muertos ordinarios no tienen «memoria», pierden su individualidad histórica[111]. Los llantos continuos de los individuos de los clanes operaban como catalizadores de la memoria, es decir de la existencia. Cuando el recuerdo oral de los difuntos desaparecía, la muerte se convertía en redonda. El recurso de hablar y hablar, llorar y llorar al difunto, era un mecanismo psicológico dispuesto contra las fuerzas ciegas de la naturaleza. Para vencer al cosmos había que transformar al muerto en antepasado. La *escritura* mnemotécnica reestructuraba la conciencia. Se insertaba el discurso autónomo de las fórmulas rituales amarradas. Frases institucionalizadas, adivinatorias, por las que el sujeto enunciador pasaba a ser conducto de relación con los muertos.

Al día siguiente el zorro estaba otra vez en la cacería. Cazó un caballo y lo cuereó.

> Y pasó un hombre a su lado que iba al campamento de otra gente. Entonces el Zorro le preguntó:
> —¿A dónde vas?
> —Yo voy adonde está la otra gente.
> Entonces el Zorro le encargó que le dijera a su madre viuda diciendo:
> —Dígale a mi madre viuda que venga a buscar un poco de comida...[112].

Dos clanes, uno próximo a autonombrarse como *del Zorro,* y el otro de *la otra gente,* donde está la madre del zorro. Quizás el otro fuese el clan materno. «Sólo que hasta ese momento nadie sabía que el zorro tenía madre y él la llamaba así: madre viuda (iairé)»[113]. Se pueden barajar innumerables hipótesis. Pero hay una que parece verosímil. Cuando la madre llega, el zorro le dice:

> —Madre viuda tienes que comerte toda la carne, total yo voy a carnear otro caballo[114].

El mundo periférico blanco ha acercado de pronto una inesperada y formidable reserva alimenticia: los caballos. Quizás en otro momento, a

[111] *Mircea Eliade,* op. cit., 49.
[112] Togueshic..., op. cit., 55.
[113] Idem, 55.
[114] Idem, 55.



los viejos se los matara o dejara morir como sucede en multitud de sociedades clanales. Los alimentos no alcanzaban para todos. Las mujeres viudas, es decir sin varones, serían las primeras en desaparecer. Al cambiar los recursos alimenticios, se transformó en código moral no dejar morir a las ancianas viudas. El zorro estableció el nuevo código. La tribu tenía que hacerse cargo de ello, por eso la madre del zorro es desconocida, es decir anónima. Se puede carnear un caballo para ellas, porque de todos modos habrá más caballos. Esta es una condición decisiva. ¿Pero por qué hay que dar de comer a las ancianas viudas? Porque ella salvó al zorro cuando fue despedazado. Juntó sus pedazos. En el relato las *iaire* parecen adoptar la función de hechiceras o magas. Ahora la tribu debe recompensarlas.

Paulatinamente el clan del zorro adquiere la astucia necesaria para librarse de los peores peligros, como por ejemplo del tigre. Bordeando un monte, el zorro se sentó debajo de un árbol, y con su sonaja comenzó a cantar: «—Donde está mi amigo, *Boca de Mal Aliento?*»[115] El zorro se acercó con cautela. Los tobas, cuando llamaban a un amigo de verdad, lo hacían con las palabras más agresivas, para demostrar que su amigo no se enojaría, porque de lo contrario no sería un amigo[116].

Este doble aspecto contradictorio es sugestivo: amistad/agresión. La amistad está envuelta en la provocación, se expresa bajo la forma de lo pendenciero, la belicosidad y la ofensa. Propio de las culturas populares arcaicas, lo alto que se vuelve bajo. La forma ratifica el contenido como en el interior de una cámara oscura, expresando los sentimientos al revés. Ello es al mismo tiempo una prueba de la amistad. Pero el proceder tiene sus propios límites. No sirve más allá de la tribu. Para el exterior, las fórmulas deben ser otras; en principio pueden ser las de la diplomacia. Cuando se utiliza externamente, es como parte de la astucia tribal, como gestión de defensa o de acometida.

El zorro llama al tigre amigo: *Don Boca de Mal Aliento*. El tigre pregunta de qué está hecha la sonaja del zorro. Éste le contesta: «Es mi propio corazón». El tigre no entiende, y el zorro vuelve a explicar:

> —Es fácil, yo mismo metí mi mano y arranqué mi corazón. Mire, si usted quiere tener su sonaja, entonces le vamos a sacar su corazón[117].

La sonaja y el corazón, los dos suenan, tienen música propia. Pero además el corazón se identifica, en esta ciencia primitiva, con el centro de la vida. Quitándolo se arranca la existencia. El zorro convence al tigre y lo obliga a acostarse:

> —Quédese quietito, y déjese de ser arisco[118].

115 Idem, 55.
116 Idem, 56.
117 Idem, 56.
118 Idem, 56.



Mete su mano en la Boca del Mal Aliento, éste gruñe y el zorro lo tranquiliza, «y cuando su mano ya tocaba el corazón del tigre aseguró muy bien el corazón y lo arrancó *pss*»[119]. El tigre murió y el zorro lo cuereó. Cocinó su carne en varias ollas, en especial la cabeza y el corazón, y lo almorzó mientras se decía: «Es realmente tierno su corazoncito amigazo»[120]. Aquí una nueva inversión: el corazón *tierno* del tigre, la más temida de las fieras de los tobas.

Toda *relación* con el *ambiente,* con el colectivo que describe las condiciones que rodean un organismo, con la inclusión del aire, la luz, el suelo, la temperatura, el agua, los organismos vivos, debía hacerse mediante el programa de la astucia. Para que la vida humana reuniese las condiciones ambientales necesarias para su reproducción, la herramienta de contacto con el medio debía constituir, el artificio, la triquiñuela, la fullería. Se originaba socialmente, una relación psico-eco-antropológica basada históricamente, y evolucionada en este sentido: sólo el hombre es capaz de colocar una trampa a la naturaleza. Y ésta, un verdadero gigante, caía inocentemente hondeada por el minúsculo David. La práctica laboral generaba una cosmovisión y una experiencia teórica del mundo.

VII. La poesía del cielo

El último relato es absolutamente maravilloso. No tiene una ilación lógica y en los propios personajes falta definición. En el medio pueden agregarse multitud de otras historias complementarias sin variar su sentido. Es en realidad una acumulación de fantasía diseñada observando el cielo.

Son los tres hijos del *Tatú Viudo.* Dos varones y la más pequeña, una niña. Se van al monte en busca de miel. El padre lleva un hacha para talar panales. Descubren un panal de avispas amarillas, las «rubiecitas», el panal más sabroso de todos. Los niños se separan del padre[121]. Encuentran entonces una paloma que les da un mensaje: caminar en una dirección hasta un *monte* donde hallarán a una anciana con mucha fuerza. Ella se pone contenta al ver a los tres niños, pero echa más leña al fuego pensando que estos párvulos serán su comida. Por eso les pide que le ayuden a soplar el fuego, para aprovechar el descuido y arrojarlos. La paloma los alerta para que no hagan caso a la vieja, y dejen que ella sople sola: «Y entonces en ese momento ustedes la van a tener que empujar al fuego»[122].

He aquí una anciana, tal vez hechicera o una mujer hambrienta de los tiempos anteriores al caballo, a la conquista, cuando no había suficiente alimento para los viejos en el seno de la tribu. Quizá se apartaran ellas

[119] Idem, *56-57.*
[120] Idem, *57.*
[121] Idem, *62.*
[122] Idem, *64.*

mismas, o las apartaran. Hasta pudo existir algún caso de canibalismo sobre niños ejercido por ellas. Lo cierto es que este relato obliga a los niños a tener pánico de las ancianas que viven solas en los montes. Tiene un efecto pedagógico[123].

Después, los niños mataron a la anciana tirándola al fuego, tal como les había enseñado la paloma[124]. Pero también les había pronosticado que la vieja tenía unos seres vivos en los pechos. Después de muerta deberían cortarle un seno donde encontrarían unos perros chicos[125]. Así ocurrió y siguieron buscando a su padre. Los perros crecieron y la niña se montó en uno de ellos. Encontraron a un avestruz y lo persiguieron, elevándose hasta el cielo todos, donde los perros le dieron alcance prendiéndose al cuello, mas sin matar a la gran ave. Junto a esa figura, parados uno tras otro, los tres niños, quedaron convertidos en una constelación. Entre los matacos, chorotes y chalupíes, también aparecían las constelaciones como ideogramas. Las estrellas entre los chorotes tienen figuras de mujer o de aves[126].

En el mundo toba, después de un largo periplo histórico, aparecía el cielo como objeto del imaginario. El principio mitologizante es nítido. Inversión. El proceso mental sigue ocurriendo inversamente. Con la constelación dibujada, se armó el relato. Pero allí entraron preocupaciones, problemas antropológicos y costumbres. Quedaron adheridos a la fantasía como en una lámina donde se pegan dibujos y fotografías. En el último relato ya no figura el colectivo como una persona con vida y pensamiento propios, internamente contradictorio, sometido a desplazamientos. Es una familia. Padre e hijos que salen de la sociedad hacia el bosque. El discurso narrativo se refuerza con imágenes demasiado occidentales. El conjunto final se aproxima tanto a viejos relatos europeos donde Caperucita Roja intentará ser devorada por el lobo vestido de abuelita, que no vale insistir en ello.

De adelante hacia atrás. Del cielo bajaron las mujeres de vaginas con dientes, pero ahora allí suben un avestruz, dos perros y tres niños. El mundo de la naturaleza y la humanidad toba. La función del cielo ha cambiado. Antes servía para explicar, ahora a para imaginar y creer en él.

VIII. El asolamiento de la poesía

La guerra es un empobrecimiento sustantivo. Para el caso que nos ocupa, una declinación, un agotamiento del caudal de la conciencia mitologizada, de las cualidades narrativas del relato oral fantástico, de los atri-

[123] *El lucero matutino o dapitche, es un fuego mantenido por tres mujeres ancianas, quienes queman en él a un hombre. Robert Lehmann Nitsche: «La Astronomía de los Toba». En* Revista del Museo de La Plata, *1923-1925. XXVII: 267-85; XXVIII: 181-209. El tema de las ancianas asesinas se repite.*
[124] Idem, *64.*
[125] Idem, *65.*
[126] *Mashnshnek: «Mitología de los Mataco»,* op. cit., *30. Edgardo J. Cordeu: «Aproximación al horizonte mítico de los tobas»,* op. cit., *70-75.*



butos del cielo. Basta observar la rudimentariedad, primitivismo, violencia de las *expediciones* armadas contra las etnias del Gran Chaco a principios del XX, para corroborar el flujo mutuo de pérdidas de identidad, de poesía, de cruentos asesinatos de la memoria oral, de vulneraciones al tiempo de la aldea para el relato colectivo. La guerra no necesitaba explicaciones ni sabiduría sobre los orígenes. Ni poesía de la naturaleza ni sobre la protohistoria. La guerra era un salto en redondo. Fractura y golpes de desintegración clánica. Asimilación de fronteras culturales detríticas de la civilización exitosa por parte de las etnias desalojadas. Una expedición militar de 1911 al Chaco Central, buscando a los indios pilagás, orienta sobre el estado y proyecto de «vinculación» cultural. Los «milicos» ya son chaqueños: indios revertidos, mestizos cargados de ira, criollos alcoholizados. No conocen el miedo, y son aptos para enlazar, cocinar, bolear, mariscar, arar. Desechos de las dos culturas, reunidos en un nuevo tipo psicológico, concentran en un único perfil la sabiduría necesaria: cómo sobrevivir y cómo matar[127]. La única palabra castellana de contacto de un pilagá absolutamente ignorante del idioma con el ejército de frontera, era *sistem*, una voz inglesa[128]. *Sistem* significaba más o menos: «deme un arma de fuego, cualquier arma, fusil mauser de repetición, winchester, lafoucheux, carabinas o cargables por la boca». Todos los relatos, las narraciones, la cultura aborigen, pasadas por el cedazo de la comunicación con Occidente, se convertía en *sistem*. Todo el castellano, en una palabra inglesa; y la propia cultura blanca, en un arma de fuego de sistema diverso. La segunda palabra fue *cartó*, cartucho. Oralidad, etnicidad y naturaleza se conectaban con la civilización capitalista mediante el útero de las armas.

No hicimos más que leer, en estas páginas, un libro no escrito que desapareció en el curso de los últimos años. Podríamos haber agregado para el caso la frase *arqueología oral*, pero con el ruido de las explosiones no se la hubiera oído de todos modos. En el cielo del Chaco étnico apareció la constelación *sistem*. Símbolos primarios y grandiosos. El sueño de la naturaleza pasada, desaguado en una tecnología del presente megalómano. Crispación del devenir.

La escritura produce una sensación de finitud, escribe Ong. Lo que se encuentra en un texto está concluido, consumado. Se supone que el texto impreso representa así las palabras definitivas, finales del autor. El artículo de la expedición, a setenta y cinco leguas al noroeste de Formosa, sobre los esteros del río Pilcomayo, entre los indios pilagás del año 1911, fue escrito por un periodista de la revista *Caras y Caretas* que acompañó la travesía. La nota concluye con la entrega de regalos que el ejército hace a la etnia. Está ilustrado por fotografías de los aborígenes con sus leyendas respectivas debajo[129]. Pero cuando el texto ha concluido, con la amabili-

[127] *«Si usted ordena a tres soldados que atropellen una toldería, tenga por seguro que no van a dar media vuelta, y que pelearán como bravos a razón de uno por cien indios. Pero si al estero Palconi lo embalsa usted con 'copetines', créame, ¡como por encanto los milicos lo desagotan!». Félix Lima: «A través del Chaco central. Entre los indios Pilagás», en* Caras y Caretas, *nº 735, Buenos Aires, 1912.*

[128] Idem, *s/nº.*

[129] *«De sobremesa», «La gente del cacique Nallary», «El cacique Chimanagosoick y su gente de pelea», «Indias fabricando collares», «Dos tipos legítimamente pilagás, bastante averiados por una viruela», «Indiecitos jugando al* elein, *especie de golf», «La gente menuda de las tolderías del cacique Garcete, viendo pasar una bandada de patos reales», «El enviado especial de Caras y Caretas con el edecán del cacique Naicholick», etc.* Idem, *s/nº.*

dad, casi felicidad del encuentro, y hemos recibido por tanto la sensación de finitud, se resbala la última toma fotográfica con esta leyenda: *El incendio de una toldería*. En medio de una humareda destacan los palos negros retorcidos y verticales, de los que fueran horcones de las chozas. El verdadero final de la historia no fue así contado por el texto, sino por la fotografía escapada. Furtiva. Como si ahora ésta se convirtiese en un documento de oralidad no convencional, una tecnología nueva, heterodoxa de las narraciones esparcidas desde la memoria.

Eduardo Rosenzvaig



Viajeros en Barcelona (II)*

I. Domingo Faustino Sarmiento

Los folletines de *El Progreso* de Santiago de Chile facilitan a sus lectores a partir del 2 de mayo de 1845 la obra cumbre de un espléndido periodista que escribe, según atinada expresión de Américo Castro, «desde el fondo esencial de su vivir». *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* es la culminación de un tenaz empeño que se había ido forjando en los artículos periodísticos de los meses anteriores, verdadera pelea de la pluma de Domingo Faustino Sarmiento contra el tirano Rosas, causa última del exilio del escritor argentino en Chile.

Facundo forma parte de esos caminos paralelos, diferentes entre sí, pero orientados hacia la misma meta, que hispanoamericanos del norte (el mexicano José María Luis Mora) o del sur (el argentino Juan Bautista Alberdi) recorren para intentar una entrega de sí mismos al sistema de los pueblos que han dado origen a la civilización, los pueblos sajones: es la tarea de deslatinización tan severamente criticada años después por José Enrique Rodó. Sarmiento escribe *Facundo* desde la convicción —Borges *dixit*— de que «nuestro patrimonio no debe reducirse a los haberes del indio, del gaucho o del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna». Con su perfil de hombre sin limitaciones locales, Sarmiento emprende, a fines de 1845, un viaje a Europa que habrá de acercarle a España y a la observación de una realidad histórica, social y cultural que enjuició con gran dureza, exceptuando el legado de Goya y Larra, aunque, como paradójicamente escribió Unamuno —otro ególatra como Sarmiento—, el escritor argentino era «más español que ninguno de los españoles, a pesar de lo mucho que habló mal de España. Pero habló mal de España, muy bien».

* *La primera entrega de la serie se publicó en* Cuadernos Hispanoamericanos, *número 544 (octubre, 1995). Quiero recordar que se evita el aparato de notas y se da una mínima bibliografía de referencia al final de la entrega.*

Toda la obra de Sarmiento es un retablo biográfico. Su escritura, eficacísima, deviene en una continuada autobiografía, en la que se historia la vida de los hombres que han gravitado sobre él y sobre su país. Y en ese escribir que es escribirse, «obedeciendo a instintos y a impulsos que vienen de adentro, y que a veces la razón misma no es parte a refrenar» —según advertencia preliminar a la primera edición de *Viajes* (Santiago de Chile, Julio Belín, 1849)—, las impresiones de los viajes acuden al género literario de las cartas, porque en este molde veía la forma más dúctil y elástica para tratar de todos los asuntos y vaciar su vigorosa personalidad: «Gústase entonces de pensar, a la par que se siente, y de pasar de un objeto a otro, siguiendo el andar abandonado de la carta, que tan bien cuadra a la natural variedad del viaje».

Este «múltiple enemigo de España» en apreciación borgiana, ardoroso combatiente contra la tradición histórica hispánica, y garante —tal es el paradójico juicio unamuniano— de sus valores intrahistóricos, llega a Madrid en el otoño de 1846 y desde allí escribe al historiador chileno José Victorino Lastarria para comunicarle el propósito de su viaje: «He venido a España con el santo propósito de levantarle el proceso verbal, para fundar una acusación, que, como fiscal reconocido ya, tengo de hacerla ante el tribunal de la opinión de América». En su papel de fiscal, la palabra de Sarmiento traza un panorama desolador y de una dureza insólita, desde su entrada por Irún hasta sus excursiones a la Mancha o Andalucía. Únicamente Barcelona le parece una ciudad civilizada y sus impresiones de la capital catalana se inician con esta terminante afirmación: «Estoy, por fin, fuera de la España».

En su carta, la atmósfera que Sarmiento traslada de España está dominada por lo rudimentario, lo inculto y lo debilitado. España no tiene estructura de Estado: «las provincias españolas son pequeñas naciones diferentes y no partes integrantes de un solo Estado». Su atraso intelectual y cultural es enorme, la orfandad de corrientes modernas en orden a las ciencias y a la política, total. Carece de comunicaciones y los transportes —las diligencias— se guían con una «tormenta de zurriagazos, pedradas, gritos y obscenidades terribles». Los tiempos pasados, reflejados en el arte, le parecen una sombra de los tiempos heroicos, y la catedral de Burgos, por ejemplo, «el alma en pena de la caballería española», mientras insiste en desmentir a Chateaubriand sobre las bellezas de la mezquita de Córdoba. En síntesis, vale su aseveración de que España «es la nación que menos puede pretender a nada suyo propio en materia de trabajos de inteligencia». La sesgada imagen de España que Sarmiento nos ofrece en su relato peninsular contrasta fuertemente con las impresiones de algunos viajeros contemporáneos como Teófilo Gautier o Alejandro Dumas que



asistieron —como Sarmiento— a las bodas reales de Isabel II con Francisco Asís de Borbón y de la infanta María Luisa con el Duque de Montpensier. El demoledor sociologismo del argentino poco tiene que ver con el tono de fascinación estética de los viajeros franceses.

La estancia de Sarmiento en Barcelona durante los días de noviembre de 1846, coincide con la de Prosper Mérimée, quien ya había leído *Facundo* e indicado su *compte-rendu* en la *Revue des Deux Mondes.* Seguramente fueron las veladas en casa del cónsul Lesseps las que les pusieron en contacto, pues tanto Mérimée como Sarmiento las recuerdan con amabilidad y cariño. Desde luego hubiese sido curioso saber de las conversaciones que entrecruzaron, dado que la óptica de sus viajes por España es bien dispar, si bien ambos constatan la realidad industrial barcelonesa, que el escritor francés observa como «una sucia ciudad que afecta aires de capital», mientras el que luego fuera presidente de la República Argentina mira como una «ciudad enteramente europea». El ademán de buscador de tipismos románticos y primitivos de Mérimée, capaz únicamente de recordar «la gente del pueblo que se recubre con harapos rojos y calza zapatos de cuerda», debió chocar con los criterios, desbordantes de sí mismos, del caudillo de la civilización, que leía positivamente lo que Mérimée no dudaba en censurar.

También los días barceloneses de noviembre de 1846 sirvieron para que Sarmiento —a través de las veladas de Lesseps— experimentara una satisfacción enorme: conocer al líder del liberalismo manchesteriano, Richard Cobden, que tras sus trabajos como apóstol del librecambismo y como agitador de la vida social y económica inglesa desde los intereses de las *middle and industrious classes* recorría España: «Amigos a las dos horas de conocernos, Cobden, que a la sazón estaba en Barcelona, tuvo los honores de un té, durante el cual debía serle yo presentado». Sarmiento le atribuye haber iniciado «una nueva era para el mundo» y en torno a su figura y su pensamiento vertebra gran parte de su carta barcelonesa.

Al margen de la evocación de Cobden o de las menciones de Lesseps y Mérimée, la pluma de Sarmiento se detiene en los catalanes que se le ofrecen en el vasto rompecabezas peninsular como «otra sangre, otra estirpe, otro idioma». En su dibujo del hombre catalán resalta sus ojos «centelleantes de actividad y de inteligencia» a la par que su perfil enjuto y nervioso. Sus quehaceres y empresas «respiran grandeza» y tal es su laboriosidad que «de un quintal de lana ellos sacan quinientas piezas de paño». El vivir en olor de humanidad y civilización y la esforzada actividad industrial y comercial de Barcelona embriagan al autor de *Facundo,* que tan sólo reprocha el medio ambiente proteccionista en que se desenvuelven estos progresos.

El aspecto europeo de la ciudad, con su Rambla, verdadero bulevar desde el que «los marineros inundan las calles como en el Havre o Bur-

deos», se patentiza en el teatro que está edificandose (el Liceo se inauguró en 1847) «que pretende ser el más bello y el más grande de la Europa y del mundo, por tanto», y en la Escuela de Artes, calificada por Sarmiento como ricamente dotada, completa en sus enseñanzas y cuidadosamente asistida. Europeísmo barcelonés que el viajero argentino, en clara alusión al desdichado bombardeo de la ciudad por Espartero en 1842, nota vigilado desde la fortificación de Montjuich «con sus cañones apuntados sobre la ciudad».

Frente a la desazón que le produjo su recorrido español de semanas atrás, con la única salvedad de Madrid —«que se embellece y se agranda»—, y ante «la falta de todo accidente que indique el menor cambio debido a los progresos de las artes y de las ciencias», este adalid de la civilización, al conocer Barcelona y respirar la actividad industrial, comercial e intelectual de la ciudad, no duda en escribir: «Aquí hay ómnibus, gas, vapor, seguros, tejidos, imprenta, humo y ruido; hay, pues, un pueblo europeo». En las constantes polaridades de sus libros —y es pertinente recordar la opinión unamuniana de que sus libros «hablan como un hombre»—, Barcelona se le revela como la única metáfora de civilización y modernidad en la España de Isabel II.

Al marchar, embarcándose para Palma de Mallorca, el viajero argentino lleva consigo muy grata memoria de la ciudad que materializa en cinco láminas de monumentos que adquiere como recuerdo. De su diario de gastos se desprende que se hospedó en la Fonda del Oriente y que asistió a una representación en el Teatro Nuevo. Datos precisos de las incidencias de viaje que Sarmiento anotó escrupulosamente.

II. Rubén Darío

Cuenta Josep Maria de Sagarra en sus *Memòries* (1954) cómo una tarde de la primavera de 1912 Joaquim Montaner le acompañó hasta *La Maison Dorée*, en la plaza de Catalunya, para presentarle a Rubén Darío, que vivía en Barcelona junto con Francisca Sánchez —compañera de su azarosa vida desde 1899 («¡Hacia la fuente de noche y de olvido, / Francisca Sánchez, acompáñame...!»)— y con el hijo de ambos y heredero universal del poeta, Guicho, sobrenombre de Rubén Darío Sánchez, «que guarde mi recuerdo / y agregue algo a mi nombre». Rubén, Francisca y Guichín residían en una torre situada en el número 16 de la calle de Ticiano en la barriada de Penitents, con una artificial abundancia que mal disimulaban los únicos y discretos ingresos que el poeta recibía del diario bonaerense *La Nación*.



La tarde a la que se refiere Sagarra, Rubén disfrutaba de la compañía del cónsul de Santo Domingo en Barcelona, Osvaldo Bazil, y mientras engullía unas lionesas de crema, miraba a su entorno con «una mena d'impudor diví», creyendo desdeñosamente que su campo de visión no era más que «una gran peixera plena de granotes». La pluma ácidamente inteligente y plásticamente expresionista del gran escritor catalán le retrata ostentando «un rostre de cacic destituït», en el que sobresalen la nariz amplia, los labios «provocadors d'angúnies perquè mantenen una repulsiva llefiscor de víscera que sofreix», la fortaleza de los pómulos, la estructura simiesca de la mandíbula, la piel «gruixuda, entre enfarinada y groguenca, maliciosament arrugada com la de les mòmies, o como la del sotabarba de les iguanes», y los ojos, cuyos reflejos y cualidades «d'ostra paradisíaca», fulminaban miradas sensibles cual si fuesen las de un «toro després de la quarta banderilla».

En esa Barcelona cosmopolita y brillante, donde los burgueses adinerados compartían el almuerzo o la cena (en *La Maison Dorée* o en *El Continental* o en *El Suís)* con sus amantes, Rubén se sentía a gusto, porque al placer parisiense de la ciudad condal se unía su fervorosa amistad con Miguel de los Santos Oliver, Santiago Rusiñol, Pompeyo Gener, Federico Rahola, Rubió i Lluch o Eugeni D'Ors. Pero las inquietudes viajeras del poeta, atizadas por el ingeniero nicaragüense Alejandro Bermúdez, le alejaron de Francisca, de Guicho, de Barcelona y de España para siempre el 24 de octubre de 1914. Se cerraba un capítulo de su vida que se había iniciado quince años antes cuando conoció en la primavera madrileña de 1899 a Francisca. Precisamente la estancia madrileña de 1899 y de los primeros meses de 1900, como corresponsal del diario *La Nación,* había principiado con su tránsito viajero por Barcelona, desde donde escribe la primera crónica de las que luego conformarán *España Contemporánea* (París, Garnier, 1901), fechada el 1 de enero de 1899. Y aunque Rubén ya había estado en Madrid como miembro de la delegación diplomática que Nicaragua envió a España con motivo de las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento (1892) —y entonces conoció a Valera, Emilia Pardo, Menéndez Pelayo, Rubió i Lluch, Cánovas...—, bien puede decirse que su más estrecha relación con España y su literatura se abrió (1899) y se cerró (1914) en Barcelona.

«Al amanecer de un día huraño y frío, luchando el alba y la bruma, el vapor anclaba en Barcelona». Así inicia Rubén su primera crónica para *La Nación,* recogiendo sus impresiones de la Barcelona de las Navidades de 1898. Debió permanecer en la ciudad aproximadamente una semana («He de volver a Cataluña, donde no he estado sino rápidamente»), pues el 21 de diciembre el barco que le transportaba desde Buenos Aires avistó Las

Palmas, y con el año el poeta entraba en Madrid. En tan corto espacio de tiempo, Rubén trazó unas notas cuyo común denominador es un luminoso optimismo. Años después sintetizaría en su *Autobiografía* (1915) la memoria de aquellas impresiones: «Celebré la vitalidad, el trabajo, lo bullicioso y pintoresco, el orgullo de las gentes de empresa y conquista, la energía del alma catalana, tanto en el soñador que siempre es un poco práctico, como en el menestral que siempre es un poco soñador. Noté lo arraigado del regionalismo intransigente y la sorda agitación del movimiento social, que más tarde habría de estallar en rojas explosiones. Hablé de las fábricas y de las artes; de los ricos burgueses y de los intelectuales, del leonardismo de Santiago Rusiñol y de la fuerza de Angel Guimerá, de ciertos rincones montmartrescos; de las alegres ramblas y de las voluptuosas mujeres». Tanto estos recuerdos de 1915 como la crónica del 1 de enero de 1899 amalgaman tres ingredientes: un animado cuadro del tejido urbano barcelonés, una sucinta e inteligente exposición del movimiento político, haciendo hincapié en el catalanismo, y una sintonía fervorosa con los quehaceres literarios y artísticos del *modernisme,* especialmente con la *brotherhood* en torno a Rusiñol.

El hombre-río, el hombre-Niágara desatando su corriente imperial, que ora recuerda «la expresión ancestral de un ídolo azteca, ora la faz de Beethoven, pasmada en violencia sublime» —tal se le figura Darío a Miguel S. Oliver en mayo de 1912—, una hora después de desembarcar en el puerto de Barcelona, estaba «en el hervor de la Rambla», verdadera «baraja social» de la existencia ciudadana, sintiendo la alegría, el bullicio y la modernidad «quizá un tanto afrancesada» de la ciudad, porque para Rubén, como para Baudelaire —sobre todo a la luz de Walter Benjamin—, el acento principal de lo moderno es la urbe. El vate nicaragüense recorre los cafés: el café *Colón* y el café de *Els Quatre Gats,* cuyo ambiente le parece un remedo del *Chat Noir* de París y en el que ve la metáfora del estado intelectual de Barcelona, con un afrancesamiento que, si bien detona, supone «una ventana abierta a la luz universal, lo cual, sin duda alguna, vale más que encerrarse entre cuatro muros y vivir del olor de cosas viejas». La atmósfera emblemática de *Els Quatre Gats,* por la que Rubén debió transitar con su totalidad ya un poco estropeada y soñolienta, pidiendo una y otra vez «whisky con soda», aparece desde la óptica de la crónica de *España Contemporánea* como adalid del triunfo de la vida moderna y símbolo de la renovación artística y cultural del *modernisme.*

Al margen del ambiente de *Els Quatre Gats* —«abundan los tipos de artistas del Boul'Mich; jóvenes melenudos, corbatas mil ochocientos treinta, y otras corbatas»— y del empresario, Pere Romeu —«alto, delgado, tipo del Barrio Latino parisiense, y cuya negra indumentaria se enflora en



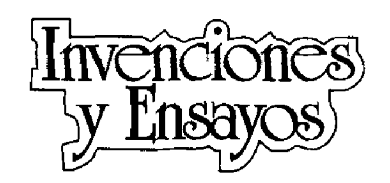
una prepotente corbata que trompetea sus agudos colores, no sé hasta que punto *pour épater le bourgois*»—, la pluma de Rubén se detiene en la figura de Rusiñol, retirado en su santuario de Sitges. En sorprendente coincidencia con Unamuno, que había publicado dos artículos elogiosos en *La Publicidad* (verano de 1898) en torno a *Oracions*, el padre de *Prosas Profanas* cree que Rusiñol es el ejemplo vivo del artista, del practicante de la religión de la Belleza y de la Verdad, juntando «la chispa divina a la nobleza humana del carácter» y ejerciendo de «traductor admirable de la naturaleza».

Rubén, con temple de artista y querencias de sociólogo, relaciona la personalidad de Rusiñol y la floración del *modernisme* con el triunfo de la vida moderna en un país, cuyos latidos de pueblo fuerte, trata de trasladar a sus lectores de *La Nación*. La atmósfera intelectual y cultural de Barcelona (tan distinta de la que le ofrecería Madrid días después) es consecuencia de la euritmia de un paisaje «de una excelencia homérica», de un pueblo «sano y robusto», de unas mujeres «de firmes pechos opulentos, de ojos magníficos, de ricas cabelleras, de flancos potentes», de unos talleres que bullen, de una burguesía activa y emprendedora, de un trabajo que ha «erizado su tierra de chimeneas», de un movimiento político y social que hubiese sido más fecundo en una Cataluña autónoma... Partes todas de un edificio que acoge el pensamiento, la cultura y el arte de la modernidad.

Rubén, fascinado, siente desde las páginas iniciales de *España Contemporánea* cómo los catalanes «permaneciendo catalanes, son universales» y expresa su deseo de volver para «sentir mejor y más largamente las palpitaciones de ese pueblo robusto».

III. Ciro Bayo

«Don Ciro Bayo era un viejo hidalgo quijotesco, un poco absurdo y arbitrario», según cuenta Pío Baroja en la *Galería de tipos de la época* que incluyó en sus *Memorias (Desde la última vuelta del camino)*. Este tipo físico y espiritual que parece recién sacado del arcón del siglo XVII era —como él mismo confesaba— «un madrileño criado en Barcelona, y, por consiguiente, un tantico aficionado a la región». Nacido ocasionalmente en Madrid en 1859, gustaba decir que era hijo natural del banquero Adolfo Bayo, cuando sus padres fueron en realidad Vicente Bayo —oriundo de la provincia de Toledo— y Ramona de Segurola, que era de la localidad guipuzcoana de Pasajes. Mientras residía en Barcelona estudió en las Escuelas Pías de Mataró y obtuvo el título de Bachiller en Artes en 1873, durante los breves días de la Primera República. Su madre, que había



enviudado, contrajo segundas nupcias con Andrés Perelló, y la familia se trasladó a Valencia, coincidiendo con la tercera guerra carlista, cuando Ciro Bayo acababa de iniciar los estudios de medicina en Barcelona, estudios que más tarde abandonaría definitivamente. Durante los meses de la guerra civil su temperamento inquieto y aventurero —«Don Ciro Bayo y Segurola es el último aventurero español de la vieja, noble cepa», escribió Ricardo Baroja en el curioso libro *Gente del 98*— le lleva a intentar el ingreso en el ejército alfonsino primero, y luego enrolarse en las tropas del general carlista Dorregaray. Años después recordaría esta fugaz aventura en el libro *Con Dorregaray. Una correría por el Maestrazgo* (1912), donde leemos la justificación de tan intrépido proceder: «Las únicas carreras que me tiraban eran las de militar o de marino, y aún de marino de guerra; pero mi señora madre, árbitra y tutora de mi persona, se oponía a ello, parte por egoísmo materno y parte por miedo a los peligros inherentes a la navegación o a la carrera de armas».

Salvado el episodio de la guerra carlista y una arriesgada fuga a La Habana en 1876, Ciro Bayo retorna a Barcelona (1880) y en su universidad inicia la carrera de Leyes que trató de completar en Madrid (1883). Pero el sino de esta peculiar personalidad estaba echado: su querencia por azares y aventuras debía encontrar el cauce de la escritura y, en concreto, de la escritura de libros de viajes. Ciro Bayo viajó en el fin de siglo, primero por Francia, Alemania e Italia, y después y largamente por Hispanoamérica (el año 89 sale de Barcelona rumbo a la Argentina). Se empezaba a forjar su personalidad de «escritor aventurero» según atinada expresión de Julio Caro Baroja.

A América fue Ciro Bayo con el propósito decimonónico de viajar y aprender, pero también con el más modesto de sobrevivir. Sus dos primeros años los pasa como maestro rural en la pampa. En su libro *Por la América desconocida* (1920) recuerda su quehacer en la escuela gauchesca: «Allí enseñaba yo a hacer palotes y silabear a los hijos de los gauchos, y éstos me enseñaban a su vez a ser jinete de la pampa y a gustar la soledad e independencia del desierto». Esta estancia quedo reflejada en varios trabajos históricos, lexicológicos y folclóricos que revelan la pasión de aventurero y el afán de conocimiento que le embargaban. Su afición por la aventura le llevó a emprender un proyecto quimérico: viajar desde el fondo de la pampa hasta la exposición universal de Chicago en 1892. El viaje se inició, pero los dineros escasearon y el proyecto de estar en el 92 en Chicago se trocó en una fascinante peregrinación por Sudamérica: Córdoba, Tucumán (donde conoció a Rodríguez Serra, futuro editor madrileño de los noventayochistas), Sucre... con excursiones a Chile y Perú. Pasaron así cerca de ocho años de vida aventurera focalizada en Bolivia y



cuyos frutos son un libro de aire pedagógico bien acaudalado de experiencias y conocimientos, *El peregrino en Indias*, y un poema en monótonas octavas reales, *La Colombiada*.

Con la experiencia americana —sintetizada por Caro Baroja en «vivir de cara a ti mismo, en la soledad»— como equipaje, Ciro Bayo se instala en Madrid en 1900. Por entonces —momento en que conoce a las *dramatis personae* del noventayocho— «Don Ciro es un magnífico compuesto de soldado, de viajero, de asceta, de bohemio, dando a esta palabra su sentido más noble», según Ricardo Baroja. Sus ocupaciones van desde las traducciones para la casa Bailly-Baillière a la concurrencia a las tertulias, pero su escasa resignación ante la vida sedentaria y su querencia viajera le llevan a emprender varios viajes por España, que se recogen en sus dos libros más apreciados, *El peregrino entretenido (viaje romancesco)* (1910) y *Lazarillo español, guía de vagos en tierras de España, por un peregrino industrioso* (1911), conformando su aportación a la literatura de conocimiento de la Península que el grupo de escritores del 98 impulsó con ademán intrahistórico.

Las pintorescas andanzas de Ciro Bayo mezclan el solaz y la curiosidad. *El peregrino entretenido* narra, en doce jornadas, el viaje de nuestro escritor en compañía de Pío y Ricardo Baroja desde Madrid a Yuste. La fantasía amenizó el viaje, y del recorrido Pío Baroja volvió con los materiales escenográficos de su novela *La dama errante*, mientras Ricardo pudo componer la viñeta dedicada a Bayo en *Gente del 98*: «el altivo y romántico contorno del hombre de los caminos, del verdadero vagabundo, de ese que se ve solo, recostado en la cuneta o atravesando lentamente un descampado».

Producto de verdadero vagabundaje, de ambulador bronceado por el sol y la ventisca, en *Lazarillo español* Ciro Bayo rehace los episodios de sus andanzas por tierras de España, desde Madrid a Barcelona pasando por La Mancha, Andalucía y Levante, a pie y sin dinero. El viaje tuvo lugar en una fecha incierta entre 1907 y 1910, y dedica la parte duodécima al itinerario «De Tarraco a Barcino», con llegada a Barcelona el 24 de septiembre tras un largo peregrinar en el que la crematística había sido alimentada exclusivamente por «una exigua renta proveniente de una casuca allá en Barcelona», según confesión inicial del propio viajero.

Aunque Barcelona apenas aparece dibujada, *Lazarillo español* contiene una visión de Cataluña curiosa y pintoresca, al ser su autor un escritor que conocía relativamente el país y sus habitantes, calificados en sus primeros pasos por los campos tarraconenses de «romanos por el carácter y griegos por el temperamento». La ruta que el viajero va a seguir desde Tarragona a Barcelona es un «delicioso camino sesgado entre los pinares y la marina». No obstante, Ciro Bayo se detiene donde le cuadra y entabla



animada charla con los circunstanciales residentes de las fondas o con el antiguo conocido que casualmente reconoce. Así tras observar el mejor panorama de Tarragona «desde el extremo de la Rambla», o recordar a Prim, Mata, Fortuny y Rosita Mauri a su paso por Reus, se detiene en Constantí, donde traba conversación con el ex secretario municipal Carrillo, amenizando su *Lazarillo* con anécdotas que van desde la curiosa y no certificada etimología de la palabra fonda («nombre catalán por excelencia; pues no estará de más saber que de la primera que se estableció en España en Barcelona, como tenía honda la entrada, vinieron a llamarse así los demás establecimientos análogos»), hasta la tendenciosa fábula del *hereu* y la *pubilla* como explicación de la historia de España, según la cual tras la hegemonía castellana de finales del XV, «la *pubilla Cataluña* entendió que era pasado el tiempo de las expediciones por su cuenta a las islas de Italia y al Oriente; vió que el Mediterráneo era vencido por el Océano y se resignó a hilar la rueca, a cambiar sus castillos por fábricas y sus bajeles por naves mercantes, dejando al *hereu* Castilla las empresas militares y el aumento del patrimonio». Lo peculiar del anecdotario revela una visión estereotipada de Cataluña lamentablemente frecuente en los cenáculos y tertulias madrileños de principios de siglo.

El último tramo del viaje lo realiza Ciro Bayo en un balandro desde Sitges a Barcelona, a la que llega en medio del estruendo festivo de la artillería —como el hidalgo de la Mancha—, y «altivo, ufano, alegre y satisfecho salté en el muelle». Antes nos ha dado sus impresiones del mar de Barcelona que, al anochecer, «se salpica de puntos luminosos, como fantástica iluminación de laguna veneciana»; del macizo montañoso del Garraf, «erizado de promontorios y hendido por calas y pequeños fondaderos»; de Sitges, «residencia veraniega de muchos comerciantes americanos de la ciudad condal»; o de «las galas artísticas que encierra el *Cau Ferrat* de Santiago Rusiñol».

En su itinerario catalán, el *Lazarillo* de Ciro Bayo nos alumbra la peculiar retina de este hidalgo traducido en pícaro o de este olvidado y errante escritor, que tan sólo consigue una amena y quizás huera imagen de Cataluña, en un libro que, por lo demás, ha perdido en la urdimbre de su amañada prosa cualquier vigencia.

IV. José Enrique Rodó

Al saludar *Ariel* desde las columnas de *El Imparcial* (23-IV-1900) con un largo artículo que pasó a ser prólogo de la obra de José Enrique Rodó en su segunda edición (1900), Leopoldo Alas «Clarín» ofrecía a sus lectores



una reflexión sobre el significado de la democracia que coincidía, en lo esencial, con el ideario de Rodó. El crítico asturiano y el de Montevideo, en su afán común de combatir el «monótono imperio de las medianías iguales», sostenían que la sociedad debía ser igualitaria, pero respetando la obra de la Naturaleza que no lo es, aunque —añadía «Clarín»— «no se crea que la desigualdad que después determinan las diferencias de méritos, de energías, supone en los privilegiados por la Naturaleza el goce de ventajas egoístas, de lucro y vanidad, no: los superiores tienen cura de almas, y superioridad debe significar sacrificio». Vista en su panorámica completa, la biografía intelectual, política y literaria de José Enrique Rodó, desde su fragua en el fin de siglo hasta su muerte el primero de mayo de 1917, se ajusta a ese paradigma del sacrificio que el propio escritor uruguayo perfiló en *Ariel* como «la vida de la heroicidad y el pensamiento».

Alimentado en la lectura de Carlyle, Rodó cree que no hay incompatibilidad entre la democracia y el *heroísmo*, y con esos anhelos trabajó a lo largo de toda su vida en la rectificación del espíritu social que asegurase al hombre mayores espacios de dignidad y de justicia. Ariel frente a Calibán, el espíritu frente al materialismo, la razón contra la sinrazón, la caridad ante el egoísmo, la inteligencia contra la brutalidad, son oposiciones que encarnan el pensamiento del ensayista uruguayo, a quien Unamuno habría de calificar en 1911 *(Soliloquios y conversaciones)* como «una de las más acendradas y más legítimas glorias del pensamiento hispanoamericano contemporáneo».

A pesar de su querido apartamiento, la personalidad de Rodó se convirtió en un poderosísimo foco de la vida política e intelectual de Montevideo y de la Hispanoamérica de principios de siglo. Fascinante escritor, quiso alumbrar la llama de la vida y de la verdad, tal y como oblicuamente lo reconocía Rubén Darío en el espléndido poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*. Consciente de su papel de guía espiritual del mundo hispánico (faceta en la que quiso seguir los pasos de Clarín y compartir los de Unamuno), Rodó edificó una obra crítica capaz de testificar «cuánto sé de mí» en tanto que existente histórico dotado de una facultad específica que ofreció a sus contemporáneos, definiéndola él mismo en los apuntes que dejó inéditos a su muerte, pese a llevarlos consigo cuando por fin pudo acercarse a Europa, a España, a la tierra de sus antepasados, a Barcelona, en el verano de 1916. Esa facultad no es otra que la sensibilidad y la inteligencia del contemplador o lo que él llama, con ademán krausista, «la superioridad de ver».

Este Proteo, crítico amplio y sensible, dotado de una excepcional capacidad tolerante de ver y sentir, viajó a Europa en 1916 como terapéutica de la tensión y el desasosiego que la máscara alta, desgarbada y rígida de

su cuerpo no podía soportar más. Tratando de regresar a la fragua original, Rodó conforma un sueño largamente acariciado, que ya en 1905 —según reza el borrador de su correspondencia con Juan Francisco Piquet— tenía un itinerario definido: «Iré, primero, por pocos días a Madrid —a fin de ver terminada la impresión de la obra (se refiere a su *Proteo)*—, de allí pasaré a Salamanca, a ver a Unamuno, a Oviedo, a ver a Altamira y Posada; a Sevilla, a ver a Rueda; a Valencia, a ver a Blasco Ibáñez: todo de paso. Terminaré mi gira por Barcelona, sólo a fin de conocer la tierra de mis abuelos; y de allí, tras brevísima permanencia, me pondré en Italia —esto será, según cálculo, para comienzos de julio— y de Italia (dos meses de estadía) en París, donde permaneceré cuatro meses; y a Londres donde quedaré un mes, hasta marzo de 1906, en que regresaré a mi país para ver cómo están las cosas. Luego, según todas las probabilidades, regresaré a Europa para radicarme definitivamente: desde fines de 1906». El calendario, la geografía y la apuesta final no se habrían de llevar a cabo.

Motivos de Proteo (1909), esa autobiografía espiritual larga y morosamente elaborada desde 1904, informa, en su multiplicidad ensayística que tanto la acerca a la intimidad de los *Essais* de Montaigne («inventor de la intimidad», Borges, *dixit,* en el epílogo de *Historia de la noche),* de los hondos motivos que aconsejaron a Rodó a viajar, tras los sucesivos aplazamientos, como prólogo de la conquista de uno mismo, temática axial de *Motivos de Proteo,* donde leemos: «La práctica de la idea de nuestra renovación tiene un precepto máximo: el viajar. Reformarse es vivir. Viajar es reformarse». Dilatadamente proyectado (en su pragmática y en su metafísica) el viaje de Rodó a Europa tenía la finalidad que él mismo le había confesado a Unamuno en carta del 20 de marzo de 1904: «No pasará un año antes de que me vaya a oxigenar el alma con una larga estadía en esa Europa».

Todas las insinuaciones y proyectos del viaje europeo sitúan unos días del viajero en Barcelona. Del mismo modo un repaso del epistolario del gran escritor uruguayo ofrece un cúmulo de referencias sobre Cataluña y Barcelona que muestran su admiración preocupada por la ciudad que habría de conocer en 1916. En carta a Antonio Rubió y Lluch (23-II 1902) habla de «esa laboriosa y culta Barcelona». Una misiva a Piquet, viajero por España en el invierno de 1904 le dice: «Acabo de recibir su segunda carta, fechada en Madrid y en vísperas de salir usted para Barcelona. Va usted en su viaje siguiendo una escala ascendente, de la luz a la sombra, de la barbarie a la civilización». Dado que Piquet hace de Barcelona su residencia, en abril de 1904 Rodó le expresa su satisfacción por lo bien adaptado que le nota en la «semifrancesa Barcelona, atalaya de España».



En el verano de 1909, y en carta al ya «barcelonés» Piquet en la que le nombra «padrino» de su *Proteo,* le pide las señas del domicilio de Alomar, Victor Catalá, Guimerá, Ignacio Iglesias, Marquina, D'Ors y Rusiñol para remitirles el libro, tras pedirle que mueva el ambiente en favor de su *Proteo* y recordarle que ya se lo ha enviado a Ramón D. Perés, Pompeyo Gener y Joan Maragall. Por cierto que el gran poeta modernista dejó constancia del envio de *Motivos de Proteo* en carta a su amigo Carles Rahola del otoño de 1909: «Realment és una bella obra de sinceritat i claror de vida. De vegades té un brill dur, estoic; pero, en fi, és una obra i un home».

También en esa misma correspondencia veraniega de 1909 le escribe. «No pierdo la esperanza de verle pronto por aquí, aunque sea transitoriamente. Mejor sería, sin duda, que pudiese yo atravesar el charco y estrecharle la mano en nuestra común patria de origen, la brava Cataluña; —Pero, ¡ay!, por el momento es cosa imposible para mí.—» Palabras que expresan su atención y su devoción por Cataluña. Los anhelos de viajar aún tardarían algunos años en cumplirse.

Y, por fin, el viaje a Europa. El 9 de julio de 1916 le escribe a Juan Antonio Zubillaga: «Me embarco el 14 para Europa. Le supongo enterado de los antecedentes: voy como colaborador de *Caras y Caretas*». Y el 9 de agosto le comunica al doctor José María Lago: «Ayer llegué a Barcelona, después de tres días de permanencia en Madrid». Las crónicas barcelonesas del viaje aparecieron en la revista bonaerense y fueron a parar posteriormente al volumen *El camino de Paros* (Barcelona, 1918). Tanto las impresiones de Barcelona como las de su posterior itinerario y estadía en Italia son memorables.

Tres son las crónicas barcelonesas de Rodó, fechadas en agosto y septiembre de 1916. La primera trata sobre Barcelona y las dos restantes abordan lo que él titula «El Nacionalismo catalán. Un interesante problema político». Tuvo como cicerone al joven Rafael Vehils, quien andaba preparando una revista de estudios de derecho y política internacionales en compañía del institucionista catedrático de Oviedo, Rafael Altamira. El jurisconsulto barcelonés que acompañó a Rodó habría de residir en la última etapa de su vida en Montevideo y Buenos Aires, interesándose vivamente por el sentido y los modos de cooperación intelectual hispano-argentina, tal como reza una publicación suya editada en Buenos Aires en 1958, pocos meses antes de su fallecimiento.

Los rigores del verano mantienen fuera de la ciudad a los intelectuales, y Rodó, acompañado por Vehils o deambulando en solitario, observa la ciudad: «andando, andando, proveo mi cesta de observador». Ha llegado Rodó a Barcelona, procedente de Madrid y Lisboa, y al inmediato contac-

to con la ciudad ha recibido «la impresión de haber pasado una frontera internacional. Viniendo de las tierras de la opuesta parte del Ebro, notáis, a la primera ojeada, que el ambiente es otro». Rodó se sumerge en ese ambiente y callejea sin cesar. Sus impresiones atienden por igual a los ciudadanos y a la ciudad, descubriendo cómo se pronuncia su apellido: «La primera o no suena como la clara y neta vocal castellana, sino de una manera que participaría de la *o* y de la *u*». Se fija en los obreros que «marchan con la frente altiva», en la actividad y la cultura de la burguesía y en la belleza de las mujeres que es del linaje «que incluye plásticos himnos de vitalidad». Adivinando la adusta mole de Montjuich desde el fondo de las Ramblas, acude a su recuerdo la imagen de Ferrer i Guardia, «infortunado y mediocre agitador a quien tan deplorable torpeza política dió universal aureola de mártir». Admira el cosmopolitismo de la Rambla de las Flores («paso ante dos o tres escaparates atestados de libros franceses») y se siente ufano del criollismo cuando descubre en plena Rambla del Centro un local rotulado el *Cabaret-Tango*.

Espoleado por la escasez de tiempo de que dispone, no cesa de callejear. Prefiere la Barcelona que han dejado los siglos, la medieval especialmente, a los barrios modernos, el *Ensanche,* pese a que sus conocidos barceloneses se afanan para que lo conozca y admire. En compañía de Vehils visita la Casa Consistorial, la Lonja y la Catedral, recorridos en los que se cree «transportado por encanto a los días de Roger de Flor y de las luchas en guerra con turcos y con moros». La Barcelona medieval ha fascinado al viajero uruguayo.

No obstante sus detenidas visitas al Archivo de la Corona de Aragón y al Instituto de Estudios Catalanes («guardo de mi visita a este centro de cultura la más grata y duradera impresión»), saca tiempo para admirar la Barcelona moderna, «soberbia y bella», a la caída de las tardes, «mirando de la altura de Vallvidriera o del Tibidabo», o sorprenderse, no con total aquiescencia, del «ultramodernismo plástico» de la Sagrada Familia o del Palau de la Música Catalana, que Rodó llama con acierto y en atención a Lluis Millet, «la sala de conciertos del *Orfeó Catalá*». Por la escasa atención que le presta y por algún muy lacónico comentario, la arquitectura del *Modernisme* le parece poco más que una tentativa de fondo interesante.

Lo que ha cautivado su atención de la Barcelona moderna no es la arrogancia monumental, ni los esplendores de las calles, «sino aquellas cosas de modesta apariencia, que dan testimonio de la actividad espiritual de las generaciones vivas». Discrepa de su gran amigo Miguel de Unamuno sobre la característica «fachadosa» de la ciudad, porque detrás de las cuidadas fachadas, «veo yo, en la casa de los catalanes, el fondo: veo una artística sala, una copiosa biblioteca, un confortable comedor, unos frondosos y



bien cultivados jardines. Veo, en suma, aquella entidad que es la raíz de todas las grandezas y el secreto de todos los triunfos: la energía». La energía es el rasgo que de modo más pertinente retrata a la ciudad: energía que se dibuja en el poderoso aliento del trabajo o en la infatigable imaginación creadora. Energía que se proyecta en el nacionalismo catalán, a cuyo análisis e interpretación Rodó dedicó dos crónicas de su habitual colaboración para *Caras y caretas*.

Rodó forja para estas crónicas un interlocutor ideal —aglutinando las informaciones obtenidas en sus conversaciones con Ventosa y Calvell con la opinión de los anónimos, las charlas en los cafés, lo que dicen los diarios, la ojeada a algún folleto, etc.— en el que se atreve «a esperar que quedará fielmente reflejado el sentido común del catalanismo». Este sentido común se compone de varios principios doctrinales, de los cuales el primero es que Cataluña es una nacionalidad: «una unidad histórica, étnica, viviente; una unidad espiritual, creadora de un idioma y de un derecho, inspiradora de un arte, que atestiguan las obras de sus arquitectos y de sus poetas». El segundo tiene un carácter histórico: Rodó y su interlocutor ideal creen que en la fragua del nacionalismo catalán fue un momento clave la crisis de fin de siglo; de allí arranca lo que el interlocutor ideal denomina «una conciencia nacional en acción». El tercer principio básico es la lengua: «Bien sabe usted —le dice el interlocutor ficticio— que no es el idioma una forma vana, una cáscara caediza. Es la fisonomía del genio colectivo». El diálogo entre Rodó y su interlocutor es detallado, advirtiéndose al paso lo bien que ha observado el peso de la filosofía de Taine en la urdidumbre ideológica del nacionalismo catalán (algo similar creía el mejor conocedor de la intrahistoria catalana de comienzos de siglo, Josep Pla).

En la perspectiva de futuro las meditaciones del escritor uruguayo son apasionantes, más si cabe por esta formuladas en el límite del orteguiano «Bajo el arco en ruinas». Rodó ha creído entender que el movimiento catalanista no se detiene en la órbita de sus intereses autonómicos, aspira al ascendiente nacional; visiblemente influido por la personalidad de Cambó (a quien no pudo conocer personalmente) subraya el papel conductor de Cataluña hacia el *status* de la modernidad en una nueva España. Por ello apela a la concordia de Cataluña y España, pidiendo a los catalanes el equilibrio del entusiasmo «con una reflexiva abnegación. Mantened, amad la patria chica, pero amarla dentro de la grande», mientras que al resto de los españoles (Castilla como núcleo) les exige la destrucción del férreo centralismo y la mirada dialogante con las aspiraciones catalanas: «Mirad que en su misma altiva aspiración de predominio hay un fondo de razón y justicia, porque pocas como ella ayudarían tan eficaz-



mente a infundir, para las auroras del futuro, hierro en la sangre y fósforo en los sesos de España». Las observaciones que Rodó cierra en septiembre de 1916 tendían un arco hacia el futuro: la energía de la nacionalidad catalana debía contribuir a forjar el camino hacia otra España, siempre dentro del marco horaciano *est modus in rebus.*

El viajero Rodó abandona Barcelona camino de Italia en plena canícula: Génova, Pisa, Florencia, Bolonia, Milán, Turín, Roma, Nápoles y Palermo son diferentes escalas de su viaje hacia la muerte, anunciada por la imperturbable constancia de la enfermedad que no le abandona. Las notas de viaje son premonitorias. Recordando la visita que acaba de realizar a la Gruta Azul de Capri, escribe en marzo de 1917: «Debo esperar el momento de salir, tendido en el fondo de la barca, en la actitud de un cadáver en su féretro».

Rodó fallece el primero de mayo de 1917 en el hospital de San Severio de Palermo: «Se n'ha anat a morir, com li esqueia, a la mateixa terra inmortal de Pitàgoras», escribía Eugeni D'Ors en el *Glosari* correspondiente al ejemplar de *La Veu de Catalunya* del 31 de mayo. Juan Ramón Jiménez le invitaría a ingresar, por esos mismos días, en esa joya del retrato que es su *Españoles de tres mundos.* Recuerda el poeta de Moguer su encuentro madrileño de agosto de 1916 con su ya juvenilmente admirado José Enrique Rodó: «¡Sí, qué estúpidamente ajeno yo de aquel breve encuentro suyo y mío era conocimiento de presencia rápido y despedida final; de que aquel transeúnte mejor, fuerte y sano, aquel maestro altivo y generoso, cumpliendo su destino inexorable, iba derecho, de prisa por mi España, a encontrarse, en la Italia ideal, camino de Grecia, con la muerte!».

Adolfo Sotelo Vázquez

Bibliografía

SARMIENTO, DOMINGO F., *Viajes,* Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
UNAMUNO, MIGUEL, *Letras Hispanoamericanas* (1894-1924), *Obras Completas* (ed. M. García Blanco), Madrid, Afrodisio Aguado, 1958; tomo VIII.
DARÍO, RUBÉN, *España Contemporánea* (prólogo de Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1987.
DARÍO, RUBÉN, *Autobiografía, Obras Completas,* Madrid, Mundo Latino, s.a.; tomo XV.
OLIVER, ANTONIO, *Este otro Rubén Darío,* Barcelona, Aedos, 1960.
OLIVER, MIGUEL, S., «Rubén Darío» (1912), *Hojas del sábado, II. Revisiones y Centenarios,* Barcelona, Gustavo Gili, 1919.
SAGARRA, JOSEP M., *Memòries,* Barcelona, Edicions 62, 1981.
BAYO, CIRO, *Lazarillo español,* Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1952.
BAROJA, PÍO, *Memorias. Desde la última vuelta del camino, Obras Completas,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1978; tomo VI.
BAROJA, RICARDO, *Gente del 98* (ed. Pío Caro Baroja), Madrid, Cátedra, 1989.
RODÓ, JOSÉ ENRIQUE, *El camino de Paros, Obras Completas* (ed. Emir Rodríguez Monegal), Madrid, Aguilar, 1957.
GARCÍA CALDERÓN, FRANCISCO, *Profesores de idealismo,* París, Ollendorff, s.a.
JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Españoles de tres mundos* (ed. Ricardo Gullón), Madrid, Alianza, 1987.



Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación

Es la de Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946) una de las voces poéticas y literarias (también es autor de una notable obra narrativa, ensayística y aforística, además de su tarea como traductor, articulista y crítico), más importantes de entre las surgidas en España a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Su obra poética, constituida por diez títulos (ocho libros y dos *plaquettes;* aparte de algunas otras, en colaboración con artistas), además de la reunión en volumen de toda su poesía[1], ha tenido, desde sus inicios, una muy positiva recepción por parte de los estudiosos, la crítica y los lectores. De hecho, *Sepulcro en Tarquinia* (1975) mereció el Premio de la Crítica, y la reunión de su poesía en un libro, *Poesía (1967-1981)*, obtuvo el Premio Nacional de Literatura de 1982.

Su voz lírica trajo consigo a la poesía española una nueva música llena de emoción y de pureza, nacida del equilibrio entre lo clásico y lo romántico, y de una suma y fusión de tradiciones, tanto filosóficas (pensamiento oriental primitivo, presocráticos, platonismo, estoicismo, cadena iniciática, tradición segunda, filosofía de las religiones, pensamiento de María Zambrano...) como poéticas y literarias (sobre las que después trataremos), que convergen en una voz muy personal y madura desde sus inicios, y, sobre todo, de un lirismo muy puro. Una nueva música que no tiende al exceso ni a la parquedad, sino al equilibrio y a la armonía, de los que a su vez parte.

Una nueva música de contenidos plenos, que se van desarrollando a lo largo de toda su obra, pero nunca más allá de lo que al canon del equilibrio conviene, y tocada por el don de la claridad; una claridad que conecta esta poesía con las voces, tan claras y tan altas, de los grandes poetas de la Meseta, desde los inicios de la modernidad: Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Jorge Guillén, Leopoldo Panero o Claudio Rodríguez.

[1] *Citaremos por las siguientes ediciones de las obras poéticas de Antonio Colinas, utilizando de cada libro las abreviaturas que van al frente:*
[PT-YS] Poemas de la tierra y la sangre, *Imprenta Provincial León, 1969.*
[PUNT] Preludios a una noche total, *Rialp, Col. Adonais nº 260, Madrid 1969.*
[TYFT] Truenos y flautas en un templo, *Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1972.*
[STAR] Sepulcro en Tarquinia, *Ed. Lumen, Col. El Bardo nº 109, Barcelona 1976 (ed.: León, 1975).*
[ASTR] Astrolabio, *Col. Visor de Poesía nº 103, Madrid, 1979.*
[ELOS] En lo oscuro, *Cuadernos de Cera nº 2, Rota (Cádiz), 1981.*
[POES] Poesía 1967-1981), *Col. Visor de Poesía nº 149, Madrid, 1982.*
[NMAN] Noche más allá de la noche, *Col. Visor de Poesía nº 161, Madrid, 1982.*
[LVSA] La viña salvaje, *Suplementos de la Antorcha de Paja nº 5, Córdoba, 1985.*

Una nueva música en la que la retórica (que nunca es mero adorno ni alarde en esta poesía) está puesta al servicio de la armonía, de la concordancia, de la pureza, tan sostenidas y logradas siempre en este decir poético. Y si toda retórica lleva en su seno (como posibilidad) su propia depuración, su propia ascesis, podemos decir que la poesía de Antonio Colinas —vista desde esta altura— ha seguido un itinerario de una continua depuración expresiva, de una continua esencialización. La evolución que ha experimentado purifica y madura la emoción, matizándola con elementos contemplativos y reflexivos. Es una poesía que le habla al alma, a ese lado del ser que se escapa a lo configurado y establecido. Y le habla al alma porque, como el propio poeta indica, «algo divino hay en nosotros» (NMAN, pág. 25).

Una nueva música con la que el poeta realiza un itinerario de conocimiento y de purificación. La voz poética de Antonio Colinas va a contracorriente de la poesía imperante, supone un contrapunto frente a las tendencias poéticas y principios estéticos dominantes, desde el momento de su aparición hasta hoy mismo; contrapunto que individualiza y da una gran personalidad a esta poesía y convierte a este escritor en un solitario, que sigue su propio camino. Algo de lo que es consciente el propio autor, cuando afirma: «El poeta es una persona en un estado de alto grado de consciencia. [...] el poeta a veces quizás ve un poco lo que los otros no ven a costa de marginalidad o de ir contra lo que impera en su tiempo»[2].

Sin pretender hablar en esta poesía de etapas o de épocas, ya que toda ella está atravesada por motivos (temáticos, estilísticos...) recurrentes y comunes, sí nos atrevemos a sugerir que advertimos un primer momento que, desde sus inicios, culmina en *Sepulcro en Tarquinia* (1975); y un segundo momento que se abre en el poema «Misterium fascinans», que cierra STAR, y en *Astrolabio* (1979), libro en el que se despliegan muchos de los motivos que adquirirán un posterior desarrollo, llegando hasta la poesía actual del autor y constituyendo un ciclo aún no cerrado.

Fusión de tradiciones

En una primera lectura, uno de los aspectos que más llaman la atención en la poesía de Antonio Colinas, es la asimilación de diversas tradiciones poéticas y literarias de distintos momentos históricos. Dicha asimilación se configura como un diálogo vivo con las mismas y no supone mera imitación, sino que, a partir de ellas, y de la fusión a que las somete, levanta una voz propia y nueva, que suena de otro modo.

[JDOR] Jardín de Orfeo, *Col. Visor de Poesía nº 217, Madrid, 1988.*
[LSDF] Los silencios de fuego, *Tusquets Ed., Col Nuevos textos sagrados, Barcelona, 1992. Menos la última, todas estas obras estan recogidas en el volumen* El río de sombra, *ed. Visor, Madrid, 1994.*
[2] *Entrevista concedida a Antonio Astorga, en* ABC, *Madrid, 13 de junio de 1991, pág. 57.*



Así, pueden advertirse en esta poesía herencias del pensamiento oriental primitivo (taoísmo, zen...). Del mundo clásico grecolatino (orfismo, pitagorismo y presocráticos, en general). De Dante, en el tratamiento del amor, por ejemplo, y del petrarquismo. Del canon clásico renacentista, en la rítmica de sus versos, así como en ciertos motivos temáticos y estilísticos (el humanismo, la armonía, la unidad, la serenidad, el equilibrio, el tono reflexivo, el ritmo pausado...), y de la influencia mística. Del romanticismo, en la emoción y en el decir intenso, en la búsqueda de lo absoluto y lo trascendente, además de en algunos temas (la noche, el amor, la muerte, las ruinas...). Del simbolismo (a través de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez), en el arte de la sugerencia, de las sensaciones y emociones, de las percepciones sensoriales, de la aproximación de los efectos de la poesía a los de la música, de la efusión y confusión entre lo imaginario y lo real, de la intimidad o interioridad. Del modernismo, en la elaboración de ciertos escenarios (lagos, cisnes..., de *Preludios a una noche total*, por ejemplo), o en la belleza sensorial y musical de la palabra y el gusto por explorar dicha vía. Del surrealismo (posiblemente, a través de Vicente Aleixandre y de otros poetas), en el irracionalismo (que, en la poesía de Antonio Colinas, hay que matizar mucho), en el uso de ciertas imágenes irracionales (por ejemplo, en el poema «Sepulcro en Tarquinia»). De cierta poesía metafísica, como la del último Juan Ramón Jiménez, en esa tendencia a la esencialidad, a la utilización de símbolos como la luz, el fuego, el aire, el respirar..., que podemos captar en la poesía de nuestro autor, sobre todo, a partir de *Noche más allá de la noche* (1982), elementos simbólicos que provienen también de los presocráticos.

Todos estos registros —y otros que ahora pasamos por alto—, es verdad, son advertibles en la poesía de Antonio Colinas, pero —ya lo indicábamos— le llegan a través de una asimilación muy personal y madura de todos ellos, gracias a un diálogo y a una reelaboración de los mismos. Y, partiendo de ellos, pero, sobre todo, de su propia sensibilidad y experiencia, Antonio Colinas crea una poesía enteramente personal, distinta, en la que forma y contenido se equilibran mutuamente. Y este equilibrio es lo que caracteriza, de modo muy hondo, la poesía de nuestro autor, una poesía que es densa pero que no carece de ligereza a la vez, que es grave y profunda pero que también posee gracia, que sigue diversas tradiciones pero que al tiempo —y así nos suena su música— es nueva y contemporánea.

De ahí que, al caracterizarla y situarla, no podamos decir que esta poesía sea neoclásica, neoromántica, neosimbolista, neomodernista, neosurrealista o neometafísica... De todos estos elementos, en mayor o menor modo, participa. Pero la poesía de Antonio Colinas es otra cosa; está en un territorio muy contemporáneo: aquél que, habiendo sabido recoger los

buenos hilos de cada una de las tradiciones mayores de la poesía occidental, intuye que, a partir del diálogo con ellos, se puede crear una poesía nueva, que haga fluir el lirismo más puro, con los mensajes esenciales, primordiales, claves para el ser humano, a lo largo del tiempo, de las distintas culturas y de las distintas épocas históricas, con una proyección innegable hacia el futuro. Desde estos presupuestos y desde su propia experiencia vital y literaria, Antonio Colinas funda, así, una nueva obra, levanta una nueva voz.

Ello ha hecho que los lectores hayan captado en esta poesía dos rasgos que no son fáciles de rastrear en otras: una belleza y una música verbal asociadas con unos contenidos muy decantados (verdaderos universales y arquetipos, que vienen de muy lejos), que ponen a quien se acerca a esta obra en contacto con lo hermoso conseguido, con el misterio y con la corriente más verdadera de lo humano y de la vida.

Disponibilidad y alianza

Incluso cuando es más elegíaca, la poesía de Antonio Colinas es una poesía de celebración. Dicha celebración parte de una intuición primera que se constituye como motivo de la misma: la visión del cosmos como orden, como armonía dentro de cuyo engranaje el hombre es expresado como un ser que marcha acorde con él, ya que tiene un adecuado lugar en el mismo.

Esta celebración en la que se constituye su canto, exige al poeta una entrega, una disponibilidad hacia lo otro, hacia el mundo; entrega y disponibilidad que son necesarias para establecer, para lograr una alianza, imprescindible para que emerja lo cantado, la materia de un canto que se emparenta, de este modo, con la palabra sagrada, que se constituye él mismo en signo de lo sagrado.

Mas la celebración no supone sólo gozo, júbilo —que también aparece, y muy matizado, en la poesía de Antonio Colinas—; supone atender también el lado de la sombra, el lado de lo oscuro, esa otra faz en la que nos es dado contemplar la pérdida y las ruinas, el dolor y la muerte. Haz y envés del mundo, de la vida y del hombre aparecen, así, en la obra de Antonio Colinas, para mostrarnos ese rostro dual de lo existente, pero también para transmitirnos que ambos se pueden armonizar, se pueden superar, se pueden fusionar en otro rostro más verdadero y más logrado. De ahí que toda la trayectoria de Antonio Colinas busque esa poética de la superación, aspire a esa poética de la unidad, que no es otra cosa que armonía, como elemento que estaba ya en el origen, que el poeta trata de



descifrar, y como resultado que intuimos que se halla al final del proceso. Y, en medio, en el itinerario, se encuentra todo ese magma de la vida, que la poesía de Antonio Colinas capta con toda su gama de dualismos, de escisiones, de complementariedades: luz / sombra, noche; amor / muerte; piedra / tiempo... Pero esa unidad, esa armonía, como principio y fin, como explicación de todo y a la vez como misterio, nos hablan de esa intuición central que impregna el canto de Antonio Colinas: el mundo como cosmos frente a tantos caos; la naturaleza como plenitud, frente a tantas carencias; el ser humano como lleno de sentido, frente a tantos sinsentidos.

La celebración supone una intuición y una visión trascendente del mundo, un mundo lleno de sentidos y correspondencias que el poeta, a través de su canto, se dispone a captar y desvelar. Y éste será su mejor testimonio, a pesar de que muchas veces parezca que excluye de su canto «lo mortífero y lo monstruoso». Es la actitud que expresa Rilke ante una pregunta sobre el quehacer del poeta:

Di, oh poeta, ¿cuál es tu quehacer?
-Yo celebro[3]

Esta necesidad de establecer una alianza con lo cantado (el mundo, el hombre, la vida), imprescindible para poder celebrar, lleva al poeta a asumir, como primera condición, la disponibilidad, la entrega, el hacerse dador, el fusionarse casi con la materia del canto (recordemos, por ejemplo, en este sentido, el verso de Luis de Camoes: «Transfórmase el amante en lo que ama»), algo que ya percibimos con nitidez en el conjunto poético que constituye la apertura de la obra poética de Antonio Colinas, *Poemas de la tierra y la sangre* (1969): En «Nocturno de León», el poeta, dirigiéndose al «Noble León», le pide:

hazme un hueco de amor entre tus muros negros,
[...]
que se agigante el sueño para este amor que ofrezco (pág. 10).

En «Riberas del Órbigo», como apertura y cierre del poema, se indica:

Aquí en estas riberas donde atisbé la luz
por vez primera dejo también el corazón (págs. 15 y 16).

En «Barrios de Luna», expresa el poeta al lugar así llamado:

con vosotros se queda mi corazón, mi asombro (pág. 18).

Y, en fin, en «Visión de invierno», nos encontramos con dos ejemplos de lo que indicamos:

[3] *Rainer María Rilke.* «Dedicatorias», *en* Antología poética, *4ª ed., versión de Jaime Ferreiro Alemparte, Espasa-Calpe, Col. Austral nº 1446, Madrid. 1982, pág. 215.*

Deja, León, que ponga muy dentro de tu entraña
de piedra oscura un beso (pág. 20).
En la última llaga de tu ser, en la escarcha
de cada teja quiero dejar mi corazón (pág. 20).

En este ofrecimiento, en esta disponibilidad, que persigue una alianza con el espacio primordial (naturaleza y arte se confunden en él), el poeta da, entrega, el *amor,* el *corazón,* el *asombro,* el *beso,* es decir, su propio territorio cordial y afectivo, aquello que se escapa de lo racional, y que mejor puede ligarse, aliarse con el espacio del origen, por tanto. Pero este ofrecimiento parece querer asentarse en la quietud, tal y como expresan los términos y expresiones empleados por el poeta: *hazme un hueco, dejo, con vosotros se queda, Deja [...] que ponga, quiero dejar.* Quietud que no es difícil asociar con uno de los territorios de la mística, con aquella propuesta quietista (y heterodoxa) de Miguel de Molinos, como base necesaria de toda contemplación de la segunda realidad, de la otra realidad, tan buscada en la poesía de Antonio Colinas.

Mysterium fascinans

Es el del misterio el signo que orienta la poesía de Antonio Colinas, como territorio, hondo e inabarcable, en el que se hallan los enigmas y las preguntas que el hombre, desde su llegada a la tierra, no ha resuelto y a las que no ha sido capaz de hallar respuesta, respectivamente. Y el territorio también en el que se halla esa *otra* realidad, esa segunda realidad, velada y oculta, en tantas ocasiones, para los sentidos y para la razón.

En el poema «Misterium fascinans», que cierra *Sepulcro en Tarquinia,* se manifiesta, de modo explícito, esta orientación hacia el misterio de la poesía de Antonio Colinas, visto como «remota orquestación» que «conmueve» al cosmos y al corazón del hombre.

Para Rudolf Otto, «el concepto de *misterio* no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano y familiar (...). Sin embargo con ello nos referimos a algo positivo. Este carácter positivo del *mysterium* se experimenta sólo en sentimientos. Y estos sentimientos los podemos poner en claro, por analogía y contraposición, haciéndolos resonar sintónicamente.»[4]

Y éstos son —creemos— los procedimientos de que se vale Antonio Colinas: experimenta el misterio mediante sentimientos, y éste resuena, armoniosa, musical y sintónicamente, en su poesía, a través de los procedimientos de la analogía (las continuas correspondencias, el empleo de símbolos) y de la contraposición (los dualismos). Y es que —sigue dicien-

[4] *Rudolf Otto,* Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, *traducción del alemán de Fernando Vela, 1ª reimpr., Alianza Ed., El Libro de Bolsillo número 793, Madrid. 1985, pág. 23.*



do Otto— el misterio es «un bien absolutamente irracional, del cual el sentimiento *sabe* por una sospecha vehemente y le reconoce tras símbolos de expresión oscuros e insuficientes.»[5]

Pero uno de los aspectos fundamentales del misterio es el de ser fascinante, calificativo que le da Antonio Colinas en el título del poema citado, y calificativo al que Rudolf Otto dedica un análisis. Para Otto, el elemento fascinante del misterio alienta no sólo en el sentimiento religioso del anhelo, sino también en el sentimiento de lo «solemne», que se revela por igual en la *hesychia* (estado místico de profunda quietud del espíritu) y en el arrobo. Análisis que —creemos— es válido para expresar aspectos presentes en la poesía de Antonio Colinas: serenidad, quietud, armonía, pero también anhelo, ebriedad, búsqueda de intensidad y de plenitud, o ese aliento amplio de ciertos poemas (pensamos en el de «Sepulcro en Tarquinia») o libros enteros *(Noche más allá de la noche)* que podríamos relacionar con lo que Otto llama lo «solemne» y también con estados de arrobamiento.

Esta orientación hacia el misterio —de la que venimos tratando—, en la poesía de Antonio Colinas, se da, sobre todo, por medio de varias vías, matizadas todas ellas por la inteligencia, la sensibilidad y la experiencia del autor. Se trata de vías de conocimiento, a través de la emoción, de la contemplación y de la reflexión poéticas; vías en las que se halla lo pleno del ser humano a lo largo del tiempo, lo más universal y arquetípico también, lo que seguirá teniendo validez en el futuro que al hombre le toque vivir. Las que aparecen más privilegiadas en esta obra poética creemos que son las siguientes: el amor, la naturaleza y las realizaciones místicas (de varias tradiciones) y culturales (filosóficas, musicales, literarias, artísticas...) del ser humano en su devenir temporal.

Poesía orientada hacia el misterio. «Cuando nace el hombre» —indica el poeta en «Biografía para todos» (ASTR):

> *...si vive consciente*
> *no habrá un año en su vida*
> *que no le atenacen los misterios*
> *del ser y del no ser* (pág. 123).
> *pero nunca sabré de este misterio*
> *de él y de ella brotando de lo oscuro*
> *como una turbadora melodía* (ASTR, pág. 130).

Misterio del ser, del amor, de la vida, del cosmos. Misterio fascinante, hacia el que se orienta esta poesía con su música.

[5] *Rudolf Otto,* op. cit., *página 59.*

Un viaje hacia el centro[6]

Se produce, en la poesía de Antonio Colinas —utilizando como guía la intuición, la emoción, la sensibilidad y la memoria—, un itinerario hacia el origen, que no es tanto un itinerario melancólico hacia el pasado, cuanto hacia un centro presentido, hacia un territorio —remoto, es verdad, pero que a la vez se halla en nosotros mismos (niñez, asombro ante el mundo que por primera vez miramos, amor, cultura, naturaleza...)— que podría proporcionarnos y revelarnos las claves de lo que somos, el sentido que nos rige, en un momento —como el que vivimos— atravesado por tantos sinsentidos. Itinerario o viaje, en definitiva, hacia un espacio mítico (cifrado, por ejemplo, durante la época clásica, en la Arcadia) y hacia un tiempo mítico (cifrado en la Edad de Oro). Espacio y tiempo míticos que se hallan fuera del espacio y tiempo físico e histórico. No se trata, por tanto, de un viaje hacia pasado alguno, por mucho que en él se ubiquen espacios y tiempos paradisiacos; ni está marcado —creemos— dicho itinerario por melancolías ni por nostalgias (aunque no falten en algún momento en esta poesía).

Pensamos que se trata de otro itinerario, de otro viaje: hacia la raíz, hacia la semilla, hacia lo originario, que está en un tiempo y en un espacio, sí, pero también en todos los tiempos y en todos los espacios; y que, sobre todo, está en todos los seres, en todas las existencias humanas; ya que, en definitiva, se trata de un viaje hacia nosotros mismos y hacia el mundo; un viaje a través del conocimiento y de la emoción, que han de fundirse, que han de armonizarse y concordarse —como ocurre en esta poesía— o, lo que es lo mismo, a través de la razón y a través del corazón.

Exige este viaje —realizado por medio de la poesía, como hace nuestro autor— una entrega al misterio, a la emoción, a la vida del espíritu, a la intensidad, a la belleza... Elementos todos ellos que aparecen en una tradición lírica intemporal, que se ha ido manifestando en la mejor poesía de todos los tiempos y de todas las culturas. A esto se le ha llamado —debido a una etiqueta perezosa— *romanticismo.* Si aceptáramos tal denominación, tendríamos más bien que hablar de *condición romántica,* o —como hace Alejandro Amusco, que plantea muy bien el problema— de *romanticismo diacrónico,* es decir, de aquél que no pertenece a una época histórica determinada, sino que parte de una actitud (búsqueda de la plenitud, de la intensidad, del misterio, de la belleza) que se da en todos los tiempos y culturas, puesto que es algo inherente a la condición humana.

Pero, a la hora de realizar este viaje o itinerario, Antonio Colinas, en su poesía, igual que ya armonizara pensar y sentir, armoniza o fusiona las dos

[6] *Ver Luis Moliner, «Variaciones sobre el centro. (Sobre la poesía de Antonio Colinas)», en VVAA.* Antonio Colinas. Armonía órfica, una poética de la fusión, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura, nº 105, Barcelona, 1990, pp. 45-56. (Este monográfico es de gran interés, así como el suplemento que lo acompaña:* Antonio Colinas Antología poética y otros escritos. Selección de textos, documentos y homenaje, *Anthropos suplementos, número 21, Barcelona, 1990).*



grandes tradiciones poéticas de nuestra cultura: la clásica y la romántica, algo que, históricamente, sólo es posible hacer en nuestra contemporaneidad y que constituye —así nos lo parece— una de las vías centrales de la poesía de nuestro tiempo. Dicha fusión, dicha armonización, se produce gracias a una serenidad y a un equilibrio en la dicción, que nunca excluye el rumor del corazón, de lo humano y del mundo. Rumor que exige una forma para manifestarse, para revelarse, y que exige a la vez un sentido preciso de los límites, de la medida, de la proporción, de tal modo que nada ahogue a nada, que todo —contenido, dicción, música— vaya fluyendo con naturalidad, pero que a la vez nos golpee, nos diga, nos transmita esa intuición del centro. Surge así una nueva voz, un nuevo canto. Y entonces la palabra poética se transforma en palabra ejemplar, en palabra verdadera, en palabra de celebración; como ocurre en la poesía de Antonio Colinas.

Dicción emocionada y reflexiva

La rítmica, la dicción, en esta poesía, es de corte clásico, con predominio de los versos imparisílabos (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos). Dicción sujeta, por tanto, a medida. Dicción creada en el inicio de la modernidad, partiendo de los metros italianos, para expresar el pequeño y complejo mundo del hombre y su visión del amor, de la naturaleza y del cosmos. Los metros clásicos son muy flexibles y se adecuan de modo natural a las distintas modulaciones del reflexionar y del sentir, de ahí que su vigencia se haya prolongado hasta hoy mismo, y que en cada poeta suenen de muy distinto modo.

En la poesía de Antonio Colinas, estos metros, usados con gran flexibilidad y sin rigidez alguna, están además atravesados por la nueva sensibilidad que, en la contemporaneidad poética europea, inaugura el movimiento romántico y que, a través de diversas ramificaciones, sigue presente en la poesía actual; nueva sensibilidad que lleva consigo intensidad y emoción, aunque tampoco excluye los registros meditativos y reflexivos.

Quizás, en la trayectoria poética de Antonio Colinas, se ha ido produciendo una evolución en el decir hacia la serenidad, hacia el equilibrio, hacia el sosiego, partiendo de un arranque (que captamos, por ejemplo, en *Truenos y flautas en un templo, y* en el poema «Sepulcro en Tarquinia») en el que el autor utiliza una dicción enunciativa y enumerativa, con una cierta acumulación de elementos heterogéneos (que, al ir juntos, podemos asociar) que provoca cierta ebriedad, cierta intensidad, que parece tender hacia algún modo de irracionalismo (que nunca, sin embargo, termina en el exceso), que envuelve al lector con su música.

Pero ya, desde los inicios, y hasta el presente, la dicción poética de Antonio Colinas funde lo clásico y lo romántico y consigue una rítmica y una música del verso muy pura y muy nueva, en la que la emoción ha ido madurando y se ha ido decantando, matizada con tonos meditativos y reflexivos. Música siempre puesta al servicio de un lirismo que es fundamental en esta poesía, y que constituye una de sus notas más definitorias.

Desde las ruinas de lo sagrado

Friedrich Hölderlin, en el canto séptimo de su elegía «Pan y vino» *(Brot und Wein)*, alude a algunos de los signos que definen, en la contemporaneidad, la situación del hombre en el mundo:

Pero llegamos tarde, amigo. Ciertamente los dioses viven todavía,
pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto.

De ahí que, ante la realidad que enuncia —el haber llegado tarde a la existencia, en un momento de escisión, de profunda brecha, entre el hombre y lo divino, donde ya apenas se descubren huellas de lo sagrado, ya que vivimos en tinieblas, abandonados y sin dioses (como expresa en el canto noveno)—, Hölderlin se formule una pregunta que atraviesa toda la poesía contemporánea:

y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?[7]

A partir de este análisis sobre lo que define nuestra contemporaneidad, comentado también por Heidegger, unos poetas se han dedicado a realizar un inventario sobre las ruinas y el estado de tinieblas y de abandono que nos toca soportar, haciendo de este sinsentido el eje de su discurso.

Y otros, por el contrario —entre los que se encuentra Antonio Colinas—, a contracorriente de las evidencias, parten de la intuición de que la palabra poética es una pervivencia, constituye el eslabón de una cadena, de lo sagrado en el hombre y en el mundo. De ahí que hayan levantado su canto en busca de las huellas de una sacralidad velada, escondida, oculta, pero intuida y presente en elementos y signos que podemos rastrear, incluso desde una contemporaneidad tan descreída.

Las palabras del poeta parecen indicar lo afirmado: «mi poesía está cerca de ese sentido sacro de la realidad [...]. Es decir, hay una presencia de la divinidad, vamos a llamar divinidad, que está ahí. [...] O sea, yo fundamentalmente tengo un concepto sacro de la realidad. O, pienso que el hombre debiera tenerlo.»[8]

[7] *Friedrich Hölderlin,* Las grandes elegías (1800-1801), *Versión castellana de Jenaro Talens, Poesía Hiperión nº 29, Madrid, 1980, pág 115.*

[8] *Entrevista: Angel Santiago Ramos, «Antonio Colinas», en* Diario de León, *Supl. «Domingo», León 13 de agosto de 1989, pág. 7.*



La memoria afectiva

Nos encontramos ante una poesía del conocimiento. Al servicio del mismo se halla la mirada del poeta y también el uso de la memoria, una memoria que tiene su dualidad, su contrapunto, en el olvido. Y este juego de memoria y olvido se hace depender del corazón. Estamos, así, ante un conocimiento cordial, a través de la vía afectiva, aunque matizado por la inteligencia y por la reflexión.

La desconfianza del poeta ante la exclusiva vía de la razón es patente; el propio autor ha criticado en diversas ocasiones los excesos de la razón sistemática, del desarrollismo tecnológico y del saqueo constante de la naturaleza, en el mundo occidental, así como los monstruos que todo ello ha producido, al olvidar otras vías de conocimiento, como son las afectivas.

En distintos momentos de la poesía de Antonio Colinas, aparece la contraposición entre memoria y olvido, ligada a una vía afectiva del conocimiento. Así, en el poema «En un país extraño» (TYFT, 1972), podemos leer:

Todo se enreda al punto en la memoria.
A todo toma apego el corazón.
Por eso acudo y bebo en cada sueño,
hace tiempo que vivo en el país del sueño (págs. 33-34)
el silencio y la emoción de lo puro,
el corazón desmemoriado (pág. 34).

Se hacen depender mutuamente memoria, corazón y sueño. El poeta, para conocer y revelar, recurre a la memoria cordial, con el fin de indagar, a través de la misma, en esa segunda realidad, la que está más allá de lo aparente, es decir, en ese territorio del sueño, del misterio, donde se hallan *el silencio y la emoción de lo puro;* territorio en el que, tantas veces, hasta el corazón pierde la memoria. Y es de este silencio, de esta emoción, de esta pureza, de donde surge el canto de Antonio Colinas, un canto connotado, como venimos diciendo, por rasgos como la emoción y la pureza, que tanto lo caracterizan.

En el poema VII («Un tiempo de rebaños, de hornos olorosos») de «Variaciones sobre una *Suite castellana*» (ASTR, 1979), cuando el poeta rememora el agua que le daban cada tarde, en un sencillo bote, parece que la misma —que adquiere valor simbólico— despierta la vía afectiva del conocimiento:

agua con un sabor a líquenes y a hierro
gracias a la que aún el corazón
no está desmemoriado (pág. 42).

La compleja dialéctica que, de este modo, se establece entre *corazón no desmemoriado* (memoria afectiva) y *corazón desmemoriado* (olvido; entrega sin más a lo numinoso, al sueño, al misterio) marca también la obra lírica de Antonio Colinas.

Una obra que, en un proceso continuo de conocimiento (de revelación) en el que se halla comprometida, aspira a comprender, a iluminar, a través de una mirada llena de armonía, el corazón del mundo y del cosmos, así como el corazón del hombre.

Pero, ¿qué vías elige el autor para conocer y revelar el territorio del misterio al que se orienta, esa otra realidad velada? Creemos que opta, fundamentalmente —y ya, en buena parte, lo dejábamos apuntado— por privilegiar las vías del espacio del origen y del elegido como propio (el ámbito mediterráneo), la naturaleza y el mundo de la cultura, aparte de la utilización de una gama de elementos simbólicos, de la que trataremos.

Espacio primordial y espacio de elección

La Meseta y el Mediterráneo están muy presentes en toda la poesía de Antonio Colinas, como espacio primordial y originario y como espacio de elección, respectivamente; como haz y envés del ámbito que le es dado habitar y conocer al hombre. Se da en ambos la conjunción del lugar como fatalidad y como posibilidad; como espacio en el que se nace y en el que se tiene el primer conocimiento y las primeras experiencias del hombre y del mundo, el uno; y como espacio de elección para la vida, con sus connotaciones de universalidad, el otro. Estamos, en ambos casos, ante espacios reveladores de conocimiento, de mensajes que nos son dados desentrañar en esta poesía.

Para Antonio Colinas, «el mar da una gran sensación de libertad también. Es un poco como el reverso del páramo, de la meseta. [...] el páramo también te da esta sensación de abstracción. [...] [La isla] Es un poco el paraíso, pero cerrado. O el jardín cerrado para muchos»[9].

El espacio primordial y originario recorre toda la poesía de Antonio Colinas. De un modo restringido (la tierra natal y las tierras leonesas) o más dilatado (la Meseta toda), el poeta vuelve de continuo sobre él, en busca de mensajes que sean capaces de revelarle el paisaje y la naturaleza, la historia, la tierra y sus gentes, el presente o el pasado...

Y, dentro de este espacio, aparece el tiempo primordial, el tiempo mítico de la infancia, al que el poeta, por ejemplo, dedica la última sección ("Epílogo desde la niñez y el sueño») de *Preludios a una noche total* (1969), además de otros poemas esparcidos por toda su obra (como el

[9] *Ángel Santiago Ramos, Entrevista citada, pág. 6.*



espléndido VII «Un tiempo de rebaños, de hornos olorosos», ya citado). Tiempo mítico *(un tiempo de oro con latido de oro,* nos dirá el poeta en *La viña salvaje,* pág. 29*),* recuperado a través de la memoria y del sueño.

El importante papel que desempeña la infancia en esta poesía, y en toda la obra del autor (recordemos algunos relatos de *Días en Petavonium),* ha sido destacado por el propio autor: «Yo creo que en ella está todo. La infancia es como una especie de fuente de la que, a la larga, mana todo. [...] Para mí una infancia pasada en el campo, en el medio de la naturaleza marca mucho. Esa época iba unida a ese tiempo cíclico, zodiacal, que ya se ha perdido.»[10]

La presencia del espacio primordial, de la Meseta, supone para nuestro autor un «regreso a los orígenes, al espacio fundacional, un espacio en armonía en el que el ser humano se hace preguntas o busca respuestas.» Se trata de una «recuperación de la interioridad; ya que el orden del mundo es algo que empieza en nosotros mismos».[11]

El páramo, la Meseta (así se define en *Los silencios de fuego:* «y arriba todo es cielo / y abajo todo es mar de tierra parda», pág. 91), es, para el autor, centro del mundo, espacio en el que todo vive entregado a su estar, en una gran pureza, como fuera del tiempo; es naturaleza, verdadera fuente de revelación, que en muchos momentos (como, por ejemplo, en la sección «El vacío de los límites», ASTR) provoca en el poeta un sentimiento de plenitud cósmica, y que despierta siempre los mecanismos de la memoria, la emoción y el ensueño; es también el ámbito en el que han cuajado obras humanas conseguidas, sobre todo a través de las realizaciones del arte (Astorga, Valle del Silencio, León, Toledo...); pero, a la vez, el lugar en el que se ha tejido una historia negra, en siglos oscuros, llena de cadáveres, de mazmorras, de crucifijos y espadas (visión que aparece, por ejemplo, en el canto XII de NMAN); y, desde luego, es el ámbito de las ruinas (palomares, pajares, adobes), en el presente, y de la dedicación a menesteres humildes (labranza, pastoreo). Mas pasado y presente parecerían ser el mismo tiempo, ya que se nos plasman como fusionados, en estos versos de la sección «Castra Petavonium» (STAR):

> *no pasa el tiempo pues que ayer sacó*
> *la reja del arado un gran brazo de bronce* (pág. 49).

Sería ocioso, por lo extenso, citar aquí todas las referencias al espacio originario en esta poesía. Aparte de los poemas y secciones indicados a lo largo de nuestra exposición, recordemos *Preludios a una noche total;* «Suite castellana» (ASTR); los cantos XV, XXIX, XXXI y XXXII (NMAN); «Regreso a Petavonium» (JDOR); o, en *Los silencios de fuego,* en fin, la

[10] *Entrevista citada. pág. 6.*
[11] *Entrevista: Xavier Gafarot, «Antonio Colinas: «El poema ideal es un raro equilibrio entre la razón, y el corazón», en* Diario 16, *Madrid, 13 de octubre de 1992, pág. 40.*

hermosa y última sección constituida por «Tierra adentro», en la que el lirismo y la emoción esencializada le dan un extraordinario fulgor a los poemas.

Aunque ya estaba presente, por ejemplo, en «Friso antiguo» (TYFT); o, como espacio histórico y vital, en bastantes poemas de *Sepulcro en Tarquinia;* el Mediterráneo aparece en la poesía de Antonio Colinas especialmente a partir de *Astrolabio* (1979), como una presencia que funde vida y obra, ligada, sin duda, con la residencia —que se prolonga hasta el presente— del autor en Ibiza.

Para el poeta —tal y como manifiesta en el preámbulo en prosa (ASTR)—, el Mediterráneo, el mar latino, es una fuente de luz «que aún asciende para nuestro equilibrio» (pág. 8).

Está visto, en esta poesía, como un espacio generador de revelación (luz) y de armonía. A él está dedicada la sección cuarta (ASTR), «Libro de las noches abiertas»; y en el poema «Viento que golpea la luna», de la sección indicada, el autor, a través de algunas preguntas, se manifiesta destinado desde su nacimiento a una búsqueda para terminar encontrando este espacio:

> *¿Cuánto tiempo he pasado buscando esta tierra*
> *cercada por la luz?*
> *¿Acaso no persigo este espacio y su mensaje*
> *desde que abrí los ojos a la vida?* (p. 70)

El símbolo de la luz, que, a partir de este momento, se va a hacer de continuo presente en toda la poesía de Antonio Colinas, irá asociado con frecuencia al espacio mediterráneo, verdadero centro del mundo; y el mensaje que éste nos arrojará será rico y múltiple, como corresponde a un espacio luminoso, humanizado y humanizador, en el que ha cuajado una experiencia humana y una cultura plenas, que siguen arrojando mucha luz sobre la historia y sobre los anhelos y sueños del ser humano.

Bastantes de los cantos de *Noche más allá de la noche* están ligados, de un modo u otro, con el Mediterráneo; lo mismo que la sección segunda («Entre el bosque y la mar») de LSDF, en la que naturaleza, cosmos, símbolos esenciales (bosque, fuente, silencio, noche, luz, música, blanco, negro...) y elementos mitológicos, a través de la emoción reflexiva, se configuran como espacio (paraíso, jardín, Arcadia) y tiempo (Edad de Oro) míticos.

El saber y el sentir

En numerosas ocasiones, y por parte de críticos y estudiosos, se ha tratado la poesía de Antonio Colinas como «culturalista». Creemos, sin



embargo, que, al enfrentarnos con esta obra, hemos de poner en cuestión dicho concepto, puesto que no nos vale, ya que enmascara y oscurece lo que esta obra es.

El lector, si se queda en ese plano, no va más allá de un decorado que lo distrae, ya que los elementos «culturalistas» en la poesía de Antonio Colinas no son sino un referente, una cáscara de la que hay que saber desprenderse para acceder a otra realidad que oculta. Ya que, tal y como ha expresado el propio autor, el arte, y, en general, cualquier referente cultural que aparece en su obra, no es sino «vía de conocimiento, acceso a la verdad no expresada»[12]; aspecto en el que ya hemos insistido. En este sentido, conviene insistir en que el «culturalismo» nunca está demás en esta poesía, ya que no es mero adorno, ni alarde, ni lujo gratuito, sino que, como vía de conocimiento, como llave de acceso a lo no expresado, nos está hablando, implícitamente, de lo hermoso conseguido por el ser humano, y nos está transmitiendo mensajes (universales humanos, como la belleza, el triunfo sobre la muerte, la lección de las ruinas, la armonía, etc.), que hay que desvelar; de ahí que constituya un elemento humanizador y civilizador, que el poeta pone de relieve.

Así, por ejemplo, si leemos poemas tales como «Simoneta Vespucci» o «Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario...» (ambos en STAR), podemos quedarnos con la mera anécdota «culturalista», o podemos traspasarla y captar aquello de que el poeta en realidad nos está hablando: de la delicadeza y belleza de una muchacha joven, en el primer caso; y de la vejez, decadencia y derrota vital de un hombre, en el segundo.

Hemos de entender que la cultura es una segunda naturaleza. Y Antonio Colinas incorpora a su poesía vivencias e inquietudes intelectuales y todo su bagaje cultural. De ahí que suscribamos las palabras de Guillermo Díaz-Plaja, cuando, al reseñar *Sepulcro en Tarquinia*, indica: «He aquí, pues, una cultura transformada en vivencias. Un "saber" que se integra en un "sentir", a partir del cual puede surgir la efusión lírica.»[13] En la poesía de Antonio Colinas esta incorporación del *saber* a través del tamiz lírico del *sentir* nos parece algo claro, que de continuo se produce.

De este modo, la presencia en la poesía de nuestro autor de lo clásico grecolatino, de los mundos del arte, de la música, de la literatura, de la filosofía, de lo mediterráneo, de lo italiano, de lo europeo o americano, etc., diseminada por toda su poesía, hemos de entenderla como un mero referente y tomarla como vía de conocimiento, que nos da acceso a mensajes no expresados directamente, sino sugeridos a través de elementos como los indicados. Y hemos de entender también la rica polisemia que estos elementos llamados «culturalistas» nos transmiten.

[12] *Basilio Baltasar. «El valor de lo auténtico. Entrevista con el narrador y poeta Antonio Colinas». en* El País Libros, *nº 349, Madrid, 26 de junio de 1986, pág 1.*

[13] *Guillermo Díaz-Plaja, «"Sepulcro en Tarquinia" de Antonio Colinas», en* ABC, *Madrid, 21 de marzo de 1976, pág. 37.*



Motivos del jardín

El jardín, como espacio emblemático que alberga el mundo del sueño y del misterio, y a la vez como símbolo que cifra el centro al que hay que acceder a través de un camino de iniciación (la *escondida senda* luisiana), es un elemento que nos llega por la vía clásica (el espacio mítico de la Arcadia, ya citado) y por las diferentes vías místicas (las orientales y las semíticas, sobre todo) y que utiliza la poesía clásica española y también la actual, con significaciones que tienen que ver con lo indicado.

Requiere el acceso al mismo un itinerario de iniciación (*secretum iter*) y un despojamiento para recorrerlo y llegar al centro inaccesible. En la poesía de Antonio Colinas, ya en *Preludios a una noche total,* bajo una escenificación modernista en ocasiones, aparece la naturaleza como jardín, y el poeta, para acceder a él, al recinto cerrado para muchos, ha de abrir la cancela, de ahí que —siguiendo a Antonio Machado— exprese:

> *Chirriaba agria la verja* (pág. 42).

La ensoñación (la noche, las estrellas distantes, las hogueras ardiendo, el río oscuro...) es la llave que le ayuda a entrar.

Y, a lo largo de toda esta poesía, descubrimos que el ámbito del jardín, que el ámbito paradisíaco, no es otro que la naturaleza (una naturaleza trascendida), que el cosmos total y pleno, que siempre alguien está fundando todavía.

Dentro de esta presencia continua del jardín, y asociado con ella, se encuentra *el bosque,* entendido como verdadero centro del mundo, y el hombre en él, centro a su vez con el solo estar, respirar, existir. Es el *bosque de mis sueños* (pág. 52, PUNT); el bosque del amor del poema «Sepulcro en Tarquinia» («a qué bosques, a qué palacios altos / me llevabas cuando nos encontrábamos», pág. 41); el bosque de *Noche más allá de la noche;* o el de *Jardín de Orfeo* («allí donde la ternura de tu cuerpo / era el límite de lo sublime», pág. 14; o en el que «el canto de la lechuza / vacía la noche, vacía el mundo», pág. 17). Implícitamente, el símbolo del bosque nos lleva a la figura del *emboscado* —siguiendo la terminología acuñada por Ernst Jünger—, es decir, del ser que, a contracorriente, asume el territorio de la retracción, en ese viaje iniciático hacia el centro, hacia lo esencial; figura nada ajena a la poesía de Antonio Colinas (¿no es acaso el emboscado el que nos habla en «Los cantos de Onice», en *Truenos y flautas en un templo?).*

Pero es también *el huerto* (en el canto XV de NMAN) «En el centro del páramo»; huerto en el que brota la palabra, la poesía («ignota / melodía



acordada con intensa dulzura», pág. 37); «huerto mínimo», «mojado por estrellas distantes. / Siderales estrellas, luceros de Castilla» (pág. 37). El huerto de Fray Luis de León, de todos los soñadores y buscadores, de quienes llevan en su corazón el anhelo de otra vida más alta.

Jardín como símbolo de la vida interior, de la vida del espíritu, pero también de todo el misterio cósmico en el que nos hallamos inmersos, con el que, si sabemos estar, vivimos en concordancia, latimos al unísono. Misterio cósmico cada vez más intensamente expresado en la poesía de Antonio Colinas, mediante elementos simbólicos de gran riqueza significativa, como son la luz, la noche, el fuego, el aire, la música, los silencios, el vacío...

Pero el acceso al jardín, al centro del bosque, al huerto mínimo (naturaleza plena y reveladora y, a la vez, a nuestro alcance); la capacidad de abrir la agria verja, de impedir que se nos cieguen los caminos que a él conducen (como ocurre en el poema «El camino cegado por el bosque», en ASTR), depende de nuestro saber estar, de nuestra capacidad de latir en concordancia con el universo, de crear a nuestro alrededor cosmos y no caos, de ser armonía, ya que ésta se halla en nosotros mismos, brota en nosotros y recorre un trayecto que va de dentro afuera, del interior al exterior; de ahí que el poeta, en «Misterium fascinans» (STAR) nos exprese, al hablar de la armonía:

> *para escrutar la vida hay que fundarla*
> *y que fundamentarla*
> *en un Orbe* (pág. 64).

Es decir, en un cosmos, en la armonía; verdadera llave de acceso al jardín, cerrado para muchos, para pocos abierto (como Pedro Soto de Rojas dejara dicho).

Entre bosques de símbolos

Recorren y atraviesan la poesía de Antonio Colinas diversos símbolos que, con sus correspondencias y significaciones, partiendo del misterio, configuran constelaciones secretas, al servicio del lirismo y de la emoción; verdaderas mallas de significado, de ritmo, de música..., no explícitas; verdaderos ejes que, de modo secreto y sin que nos demos cuenta, vertebran esta poesía y comunican, en ella, unos libros con otros.

Así, basta que vayamos leyendo, para captar la recurrencia de elementos como la piedra, la noche, la música, el aire, la luz, la sombra, el fuego, el agua, el silencio, el vacío, las ruinas, el corazón, el sueño, las palomas, los

caballos, el bosque, el huerto, los zarzales, la sangre, la carne, el invierno, la historia..., por no citar sino algunos de los que a la memoria nos acuden. Elementos simbólicos que, a través de toda la obra poética de Antonio Colinas, van desplegando y multiplicando las significaciones, hasta formar un entramado que espera, para ser desvelado, la tarea del lector. Elementos simbólicos que acentúan en esta obra lírica el arte de la sugerencia, de las significaciones indirectas, tan caracterizador de la poesía contemporánea, a la vez que potencian esta obra como poesía del conocimiento.

No podemos enumerar ni analizar aquí las significaciones que cada uno de los símbolos indicados (y de otros no citados) adquieren en la poesía de Antonio Colinas; algunos, además, ya han sido analizados en otros trabajos. Pero sí queremos conectar y relacionar esta importante presencia de lo simbólico en esta obra con la raíz de la contemporaneidad poética de la que surge.

Desde el movimiento simbolista, que parte de los postulados más radicales del romanticismo, el lenguaje poético ha sido considerado como «evocación», «sugestión» (Baudelaire), o como «hechizo» o «encantamiento» (Mallarmé); de ahí que se considere que ha de evocar o suscitar otras asociaciones, imágenes, sensaciones y distintos significados asociados. Lo cual le hace adquirir rasgos polisémicos y de indeterminación semántica, que son los que podemos atribuir al *símbolo* (frente al mero *signo,* unívoco y monosémico).

Para Baudelaire, la naturaleza y el mundo sensible constituyen un sistema de símbolos que evoca realidades que, de otro modo, quedarían ocultas e inaccesibles. En su poema «Correspondances» *(Les fleurs du mal,* 1857), plantea la noción de correspondencia o analogía universal, y distingue dos tipos de correspondencias: las verticales (la Naturaleza como símbolo de realidades ocultas) y las horizontales (asociaciones sinestésicas sin un significado preciso)[14].

Pero estas nociones de correspondencias o de analogías universales, aparte de haber sido formuladas por Montaigne, Diderot, Chateaubriand o el místico y teósofo sueco E. Swedemborg, constituyen uno de los pilares del pensamiento romántico alemán; así, Germaine de Staël sigue a Schelling cuando escribe: «Las analogías entre los diferentes elementos que componen la Naturaleza... sirven para comprobar la ley suprema de la creación, la variedad en la unidad, y la unidad en la variedad. ¿Hay acaso algo más sorprendente que la relación entre los sonidos y las formas, los sonidos y los colores?»[15] Los románticos trataron ya este tema de las correspondencias y analogías universales, y de ellos les llega al simbolismo.

Y éstos son los mecanismos —analógicos, polisémicos, de indeterminación semántica— mediante los que significan los símbolos en la poesía de

[14] *Ver: Lluis Mª Todó.* El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna. *Montesinos Editor. Barcelona, 1987, págs. 17-18 y 33-37. Ver también el capítulo que dedica al simbolismo Edmund Wilson.* El castillo de Axel, *Trad. de Luis Maristany, Ediciones Versal, Barcelona, 1989, págs. 11-28.*

[15] *Citado en: Charles Baudelaire,* Las flores del mal, *Ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Ed. Cátedra. Letras Universales nº 149, Madrid, 1991, pág. 95.*



Antonio Colinas; y ésta es la conexión que tienen con una de las raíces de las que arranca la contemporaneidad poética.

Variadas son las significaciones simbólicas de *la piedra* en esta poesía (asociada con la eternidad, la intemporalidad, lo sagrado, el misterio, la historia, la firmeza, el odio y el amor, la divinidad...), que los lectores del autor ya conocen.

No se ha llamado, sin embargo la atención —creemos— de una significación, de filiación rilkeana, de este símbolo, ya en el arranque de la poesía de Antonio Colinas: la de encerrar y albergar en su seno el latido y la tarea del hombre, que, de este modo, se ha transformado en ella y que en ella perdura. Así, el autor expresa lo siguiente, en «En San Isidoro beso la piedra de los siglos», de *Poemas de la tierra y la sangre:*

> *Enrarecido aroma, aire que respiramos*
> *como algo nuestro, sangre de nuestras propias venas*
> *perdura en estas piedras que el hombre socavó*
> *a golpe de cincel, de corazón transido* (pág. 12).

El corazón del hombre, la labor del hombre, perdura en el corazón de la piedra. Rilke, en el «Réquiem para un poeta» (1908), dice sobre los autores líricos:

> *Como enfermos,*
> *convierten en lamento su lenguaje,*
> *para decir dónde les duele, en vez*
> *de transformarse, duros, en palabras,*
> *como el cantero de una catedral*
> *se transforma en la calma de la piedra*[16].

De *la noche* y de los significados que adquiere en la poesía de Antonio Colinas (impenetrable, inmensa, enorme, insondable, ignota, misteriosa, sublime...), no vamos a tratar ahora. Bástenos citar, como muestra, para una aproximación al símbolo, el poema «Novalis» (STAR), en el que el poema asume la condición de un personaje (el poeta romántico alemán, en este caso), para realizar una invocación, emocionante y bellísima, a la Noche, mediante una rítmica y una dicción musical y ebria, en la que el silencio, la temporalidad, el sueño y el llanto nos hablan, en realidad, del misterio cósmico.

La música purifica y genera la armonía del ser y del mundo, según conocían ya las tradiciones órfica y pitagórica. Para Antonio Colinas, «la música revela / la inmensidad del orbe, la dimensión del ser» (NMAN, pág. 10), o lo que es lo mismo, lo exterior y la interioridad, que han de ponerse en concordancia, que han de latir al unísono.

[16] *Rainer Maria Rilke,* Obras, *Traducción de José María Valverde, Plaza & Janés Ed., Barcelona, 1967, pág. 747.*

Y, en este momento, conviene no pasar por alto la filiación de la poesía de Antonio Colinas con respecto a la de Fray Luis de León; en ambas, la presencia de la noche y la música o el anhelo de fundirse con el cosmos, con lo celeste, son rasgos muy significativos, lo mismo que la huella del pitagorismo o de la filosofía platónica.

Tampoco queremos dejar de esbozar unas notas sobre *los caballos*, que aparecen de continuo en la poesía de Antonio Colinas, como animales emblemáticos. Acaso quiera expresar el poeta, a través de los mismos, lo inocente, lo puro, lo que marcha (dinamismo) al compás con el cosmos, en ese río de sombra de la vida, en ese fluir hacia el misterio en que nos encontramos; se trataría, así, de un símbolo de la vida y de la pureza cósmica. En el poema «Caballos y molinos en el pinar» (II), de *Astrolabio*, en una alocución a Clara, podemos hallar algunas claves sobre las significaciones del símbolo:

> *Ves salir del pinar los caballos nerviosos*
> *y en ellos ves el mundo primitivo, impensado:*
> *la madera, la carne, el agua y las piedras,*
> *tal como son: materia y signo del Gran Todo* (pág. 52).

El invierno se constituye también en elemento simbólico para el poeta; como tiempo de la latencia, de la muerte, de la espera, pero también de la pureza. En *Astrolabio*, se asocia con los «sueños enterrados» (pág. 53), que presuponen, como todo lo que yace en lo oscuro, una posterior germinación.

La música del aire

A partir, sobre todo, de *Astrolabio*, ganan cuerpo en la poesía de Antonio Colinas unos símbolos que podríamos calificar como cósmicos, algunos de los cuales aparecen ya, en las diversas corrientes de la filosofía presocrática, como primer principio de las cosas, como elementos universales constituyentes del cosmos; se trata, además, de símbolos que no son ajenos a las distintas corrientes de las místicas semíticas (cristiana, islámica y judaica). El aire, la luz, el fuego, el agua, el silencio, la música, el vacío... son símbolos que se entrecruzan y entretejen de continuo en la poesía más madura y reflexiva de Antonio Colinas, y que nos hablan a la vez de una tendencia de la misma hacia la esencialidad, que supone una ascesis de la palabra, un saber callar a tiempo, y hacia una poesía cada vez más metafísica.

Vamos a detenernos siquiera en un motivo importante de esta poesía, en el que se implican varios símbolos de los indicados. En *Astrolabio*, en un poema perteneciente a la sección mediterrámea «Libro de las noches



abiertas», aparece un motivo, de implicaciones simbólicas y metafísicas, que irá tomando importancia creciente: *la respiración*, como elemento físico y que, a la vez, trasciende lo físico; como elemento que nos relaciona con el ritmo del mundo y con la armonía, con el «orden celeste»; como elemento que nos sitúa en el centro del mundo[17].

Así, en el poema «Hacia el orden y la locura de las estrellas» (ASTR), el poeta expresa:

> *Y ese orden celeste permite el milagro*
> *de la respiración en nuestros pechos* (pág. 61)[18].

Motivo que se constituye en elemento clave del canto XXXV (NMAN), ligado en él con elementos simbólicos, como el del centro del bosque (centro del mundo, verdadero eje fecundo y generador, a la vez que secreto), el fuego de luz, y visto como verdadera ósmosis (concordancia) entre el ser y el cosmos:

> *Me he sentado en el centro del bosque a respirar.*
> *He respirado al lado del mar fuego de luz*
> *Lento respira el mundo en mi respiración* (pág. 77) .

Respira el ser «fuego de luz». Para Heráclito, Psiqué es un alma-fuego, capaz de sabiduría; cuanto más caliente, seco y brillante es el fuego, más sabia es el alma; en el estado de fuego, el alma es rica de sentido, y es ésta su manera divina de ser[19] De ahí que el poeta nos diga: «en parte aún me habita espíritu divino» (NMAN, pág. 49).

La respiración, para los presocráticos, es el principio del movimiento y de la vida de todos los seres, y de él pueden formarse infinitos seres e infinitos mundos. Para Anaxímenes, por ejemplo, el Aire es el principio primordial de todas las cosas; y es considerado por él como un protoelemento eterno, «divino», viviente, ilimitado, inextinguible, sutil, ligerísimo, penetrante, movilísimo, casi incorpóreo; todas las cosas provienen del Aire infinito y todas retornan a él. Y para Anaximandro, el alma es de naturaleza aeriforme y proviene del *pneuma* cósmico que envuelve todas las cosas y que todas las cosas respiran.

En el centro del bosque, en el centro del mundo, somos «criaturas del aire», de él recibimos nuestra música, «los silencios de fuego», nuestra sacralidad, que es purificación y es armonía. De ahí el lema que el poeta nos transmite: «Respirar y existir» (NMAN, pág. 79).

El envés de la música

Pero hay un lado de sombra que no se le escapa al poeta; un «trágico existir»; un mundo de dolor, de soledad, de guerra, de muerte; una práctica

[17] *Este motivo humanista del hombre como centro del mundo, presente en toda la poesía de Colinas, aparece, por ejemplo, expresado en el poema «Vigilia» (ASTR):* Qué gran gozo el sentirse suspendido entre el alba y la noche, en el centro de un círculo de bordes invisibles; saberte vaciado, envuelto en una música nunca oída *(pág. 81).*

[18] *El mismo motivo vuelve a aparecer en «Dioscuros» (ASTR):* En el fondo del bosque, donde nunca estuvimos, respiramos el fuego *(pág. 86).*

[19] *Clémence Ramnoux,* «Los presocráticos», *en* VV.AA., Historia de la Filosofía 2. La Filosofía Griega, *Trad. del francés de S. Juliá y M. Bilbatúa, S. XXI Ed., Madrid, 1985, pág. 13.*

humana de saqueo y de expolio de la naturaleza, de lo más sagrado. Todo lo indicado aparece en la poesía de Antonio Colinas y hace que adquiera una responsabilidad moral.

También las ruinas y la muerte lo ocupan todo. La Historia está vista como un osario (NMAN, IX, pág. 25), como llena «de miedos infinitos» (ASTR, pág. 36), como un «pozo cegado y sin secretos» (JDOR, pág. 11), a la vez que está caracterizada como «violenta» (ASTR, pág. 39) y llena de dogmas y de falsos ritos (NMAN, XVI, pág. 39).

Y es que, para Antonio Colinas, el mundo y el cosmos aparecen configurados ya antes de la Historia, y la verdadera realidad es anterior a la Historia humana. En este sentido, hay que recordar cómo, por ejemplo, en la poesía de Vicente Aleixandre, en la configuración de la realidad cósmica, hay unos escalones descendentes que, de lo mineral, pasan por lo vegetal y lo animal, para desembocar en lo humano. En el poema «En la zona en que el pinar se tala» (ASTR), nos indica Colinas:

> *Esta es la verdadera realidad:*
> *la de un espacio planetario, excelso,*
> *que alguien está fundando todavía.* (pág. 82)

Ésta es la música, sí, de que nos habla el poeta; pero tampoco se le escapa su envés:

> *Mas siempre en la caverna de los siglos más negros*
> *se ha enquistado la luz, el placer armonioso* (NMAN, XIX, pág. 45).

Porque también estamos entregados —a pesar de nuestra naturaleza divina, de los signos de inmortalidad, de que esta poesía da señas— al reino de la muerte; de ahí que el poeta hable de la «carne mortal» (NMAN, XXIII, pág. 53), «de la carne condenada y maldita» (NMAN, XVIII, pág. 44) y también de «el cadáver de dolor que seremos» (JDOR, pág. 43).

La muerte aparece, como una fuerza poderosa, ligada al amor (como en el poema «Sepulcro en Tarquinia») y a la vida, como envés de ambos. Pero a la vez se nos habla en esta poesía de elementos capaces de oponerle resistencia, de vencerla. Así, en el poema «Laderas» (ASTR), el tiempo cósmico, el tiempo detenido, esa suerte de intemporalidad de la montaña, «escupe» a la muerte:

> *pues hay un tiempo detenido y cuajado en la montaña,*
> *en el pulmón de la noche astral,*
> *que le escupe a la Muerte.* (pág. 50)

Y, en «La ofrenda musical» (ASTR), es la serenidad humana la que ofrece resistencia a la muerte, atribulándola y atemorizándola:



Mas tu serenidad
apacigua la vibración del aire que respiramos
y atribula o atemoriza a la Muerte, Amanda. (pág. 58)

Naturaleza (montaña), cosmos (noche astral) y ser humano (serenidad de Amanda) levantan, así, en esta poesía, un muro contra la muerte.

Nunca es el tiempo histórico el que adquiere carácter predominante en esta obra, nunca el tiempo institucionalizado que nos rige. Está visto, por el contrario, como *tiempo cíclico* (el continuo sucederse de las noches y los días, de las estaciones...), que nos sumerge en los ritmos del cosmos, y como *tiempo mítico*, que nos sitúa en una suerte de Edad de Oro, como posibilidad, en la que podemos vivir si estamos en concordancia con el fluir del cosmos. Tiempo fuera del tiempo, más allá del tiempo, capaz también de vencer a la muerte.

En *Astrolabio*, el hermoso poema «Cabeza de diosa entre mis manos» nos habla sobre el misterio del tiempo. Es un tiempo capaz de vencer a la Historia:

Oscuro oboe de bruma, entreabre las venas
del mundo en esta paz y arrasa la Historia. (NMAN, 1, pág. 10)

Y capaz también (canto XXXII de NMAN) de convertirlo todo en ruinas y de derrotar a «los más firmes dogmas».

Y en la temporalidad, en ese itinerario del hombre hacia la muerte, en ese río de sombra, el continuo fluir de *la sangre*, una presencia constante en esta poesía; sangre que alberga la luz y su reverso, elemento de ósmosis entre el ser y el todo, elemento simbólico del río de la vida en nosotros, que fluye y que nos lleva hacia al misterio, de donde, por otra parte, venimos. La sangre y el aire, con su ritmo y su música, con su fuego y su luz, mas también con su sombra. Todo el flujo que se expresa en nosotros.

Distinto y junto. Hacia la armonía

La visión dual del hombre, del mundo y del cosmos que encierra la poesía de Antonio Colinas, nos habla de una postura por parte del autor de asumir la complejidad de lo existente, dentro de una vía que conduce al conocimiento, a una abierta comprensión del todo.

En el proceso de fundación de las bases del conocer, los presocráticos fueron estableciendo parejas de contrarios, que se diferenciaban oponiéndose y se reunían dialogando. En concreto, el pitagorismo establece distintos dualismos o contraposiciones, como limitado-ilimitado, par-impar,

izquierda-derecha, masculino-femenino, quietud-movimiento, recto-curvo, claro-oscuro, malo-bueno, cuadrilátero-oblongo..., de las que derivan otras. Esta visión dual planea también en la poesía de Antonio Colinas. Y, así, sin pretender agotar las parejas de contrarios que en ella aparecen, nos encontramos con las de vida-muerte; luz-oscuridad, sombra; cosmos-caos; bien-mal; amor-dolor; conocimiento-pasión; blanco-negro; noche-aurora; realidad-sueño; plenitud-caída (ruinas)...

Pero esta visión dualista de opuestos enfrentados entre sí no se detiene ni se agota en ella misma, en una continua escisión que a nada conduce, sino al desgarro y a la irreconciliación. Sino que, en esta poesía, tiene un momento, un estadio, de superación en la unidad, pues todo converge hacia ella.

Y la unidad se logra por la fusión de los contrarios y por la conciliación a través de la armonía; va implícita en ello la idea de orden (cosmos), presidida por una ley universal. Tal y como expresara fray Luis de León, todo existe *distinto y junto,* todo es diferente pero a la vez puede armonizarse. En *Astrolabio,* se otorga al sueño la función de armonizar:

Para mí el universo sólo consta esta noche
de un elemento: el Sueño. El Sueño que ha fundido
la tierra con el agua, el aire con el fuego. (pág. 125)

En *Noche mas allá de la noche,* se nos habla también de la lucha y fusión de los contrarios, así como de la creación de la armonía:

También en el misterio del más allá están
luchando los opuestos sin fundirse ninguno. (XXXII, pág. 73)

Fusión de la materia, de tiempos y de límites,
en mis ojos abiertos, en mis ojos cerrados (XXIX, pág. 66).

De ti brota armonía, que genera la música.
En ti nacen los números, que explican los símbolos. (IX, pág. 25)

Y el interés del autor por la figura de Orfeo (y por el orfismo) nace de su asociación emblemática con la armonía:

Es Orfeo, Orfeo: la Armonía (JDOR, pág. 68).

Al comentar *El Libro del Tao,* indica Antonio Colinas: «Todo es dualidad en la existencia —luz y sombra, dureza y blandura— y el secreto radica en fundir esos extremos, es decir, en llegar a la *armonía* mediante la fusión de contrarios. Armonía: he aquí la palabra clave para desvelar el *Tao* y la existencia.»[20]

[20] *Antonio Colinas, «El Libro del Tao», en* Diario 16, *«Mi libro favorito», Madrid, 4 de mayo de 1989, pág. VIII.*



El concepto de armonía está presente en distintas corrientes filosóficas y espirituales, como las orientales primitivas y las presocráticas, así como en las diferentes místicas. Para Antonio Colinas —tal y como ha expresado reiteradamente y como puede apreciarse en su poesía—, «la palabra clave es armonía. Creo que ésta es la clave del ser humano. [...] La armonía, muchas veces, tampoco depende del cosmos, del planeta, o de la naturaleza en que estamos, sino de uno mismo. [...] Yo creo que es algo que va de dentro afuera. Un poco también como la libertad. [...] La soledad, por ejemplo, pesa mucho, supone mucho para la armonía. Ese estado de ánimo [...] se suele dar siempre, pues, en el silencio, en la soledad. Pero, también se da a veces en el contacto con los demás.»[21]

Armonía que apunta a la unión del hombre con el cosmos, fracturada hace ya tiempo; a la superación de todo tipo de escisiones que nos toca vivir; a la superación de los contrarios; y también a la recuperación del sentido sacro de la realidad, de la vida, perdido en el transcurso de la historia. De ahí que éste nos parezca un mensaje muy radical y lúcido en la poesía de Antonio Colinas, por sus implicaciones rehumanizadoras.

Poesía abierta

No hemos pretendido, con el presente trabajo, sino esbozar algunas claves que caracterizan la poesía de Antonio Colinas y que le otorgan una posición relevante en nuestro actual panorama poético; a la vez que somos conscientes de la posibilidad de aplicar otros enfoques distintos a esta lírica.

Todo, en esta obra tan variada (Antonio Colinas, lo recordamos una vez más, es poeta, narrador, ensayista, traductor, crítico...), converge hacia la unidad. Todo en ella está motivado por unas constantes que hemos tratado de apuntar y que, a la vez que configuran un territorio poético y literario propio, conectan con algunas de las tradiciones culturales más importantes y fecundas del ser humano; de ahí su interés para el lector que busque sintonizar con una belleza que conecta con las preocupaciones humanas más hondas, de hoy y de siempre, a la vez que sintonizar la palabra poética con su propio existir; una belleza que relaciona la música de la palabra con unos contenidos plenos (no es ésta una obra de contenidos ocasionales), y que no se refugia en el alarde ni en la vacuidad.

Desde una madurez de la que ya partió, esta poesía se ha ido depurando progresivamente. Su pureza formal, su claridad, su lirismo, su tono cálido y emocionante, se han ido enriqueciendo con una reflexión adherida al sentimiento, con una esencialización de la palabra, de los símbolos, que se acercan a la purificación y al silencio.

[21] *Ángel Santiago Ramos,* Entrevista citada, *pág. 7.*

A la vez que a esta esencialidad formal y temática, esta poesía ha seguido un camino hacia la preocupación metafísica y la responsabilidad moral. Un camino en el que el poeta, sin duda, seguirá ahondando; de ahí que consideremos la suya como una poesía abierta, de la que aún caben esperar más altos logros.

Cosmos frente al caos, la poesía de Antonio Colinas se nos aparece atravesada por un lirismo muy puro; se escucha en ella el rumor de la persona y su aspiración a la belleza; no elude la emoción ni la intensidad de la palabra; lo cordial y afectivo deja en ella sus marcas, pero siempre a través del tamiz de una inteligencia que depura y contiene; todo lo cual otorga a esta poesía una elegancia que nos transmite armonía, de la cual tan necesitados estamos.

Si tuviéramos que elegir un emblema para caracterizar la poesía de Antonio Colinas, éste no podría ser otro que el del *astrolabio* (nombre que da título a uno de sus más hermosos libros de poesía), como búsqueda y orientación, como luz para situarse en el mundo y alcanzar una belleza, que en la obra de Antonio Colinas nunca está desligada de la vida y del latido del hombre y del cosmos, que buscan ir al unísono.

Al leer obras como ésta, sentimos que la poesía sigue siendo la morada del ser, frente a tanta pérdida de lo sagrado, frente a tantos sinsentidos como nos toca soportar en el mundo. El lector —estamos seguros— sabrá completar, en su acercamiento a esta obra, el dibujo que hasta aquí hemos venido trazando, y percibir el camino que en esta poesía se traza hacia la esencialidad, hacia la purificación.

José Luis Puerto



Seis cuentos breves

La vecina

De la nueva casa lo que más le desagradaba era el portal. El piso de la segunda planta en que vivían, era un piso más de casa pobre; pero aquel portal con su pila en el rincón y su retrete sin taza y la puertecilla siempre cerrada frente a la escalera, le produjo nada más verlo una penosa impresión de sordidez.

Cierto mediodía, cuando regresaba de clase, se encontró al fin con la inquilina del cuartucho situado frente a la escalera. Al verla le dio un vuelco el corazón. Aquella viejecilla que salía del tabuco era uno de los pobres que buscaban calor y limosna en el pórtico de la iglesia de su colegio.

A partir de entonces vivió en el temor de que algunos de sus compañeros viera entrar o salir del portal a su vecina. Más tarde, cuando madre tomó la costumbre de bajar un vaso de leche a la viejecita, temblaba al pensar que ésta, cuando entrase en la iglesia, le dedicara una sonrisa, un saludo, un gesto cualquiera de reconocimiento. Pero la mendiga permanecía en su rincón, con los ojos fijos en el suelo, como si no viese el tropel de niños que cruzaba frente a ella. Y él experimentaba un sentimiento de alivio que se tornaba en angustioso temor cuando, junto con otros compañeros, se aproximaba al portal de su casa.

Una tarde, al regresar del colegio, se sorprendió al ver la puertecilla abierta y que en el cuartucho había un hombre y una mujer joven hablando a voces. Cuando entró en su casa, su madre disipó su sorpresa diciendo:

— La viejecita, la pobre señora María, se ha muerto esta noche. Por la mañana me extrañó ver la puerta entreabierta, y entré. Estaba tendida en

su cama, ya fría. Se ve que no tuvo fuerzas para cerrar la puerta y la dejó entornada. Yo misma la he tenido que amortajar.

— ¿Quiénes son los que están en su cuarto?

— Son sus hijos. Nunca, desde que vivimos en esta casa, habían aparecido por aquí, pero no sé cómo se enteraron de su muerte. Me dio tanta vergüenza viendo lo que hacían que me subí. Se peleaban por los cuatro trastos que tenía la pobre y rebuscaban por todos los rincones por si guardaba algún dinero ¡Son peores que cuervos!

Al bajar por la mañana aún estaba abierta la puerta de la viejecita. Cuando entró en la iglesia, no pudo dejar de mirar el rincón, ahora vacío, donde ella se sentaba. Recordó lo que le había contado su madre de los hijos, y pensó que cómo podría ser la gente así...

Cuando regresó, la puertecilla estaba cerrada.

— ¿Ya no están?—, preguntó a su madre.

— No —le respondió—. La enterraron esta mañana. Fue un entierro de caridad, en el carromato de los pobres.

Se asomó a la ventana. Lucía el sol y a él le parecía que aquel día era un día radiante, que aquella luz dulce como la miel se le metía por dentro borrando su angustia, sus temores, bañándole en su serena alegría. Su vecina, la vieja mendiga, ya no podría avergonzarle.

El enemigo

El toro era zaino, terciadito y badanudo. Gacho y mochón, su cabeza no era como para colgarla en la pared, pero tampoco estaba tan mal. Sin embargo, nada más asomar por el portón, ya estaban gritando los de siempre.

— ¡Vaya cabra! —resonó una voz. Y de inmediato, otra igualmente recia apostilló:— ¡Y con dos platanitos!

Mirando al 7, rezongó para sí:

— ¿Como queréis que los tenga? ¿Cómo hoces, cómo bieldos? Así os gustaría a vosotros, ahí bien seguros, sentaditos. ¡So cabrones...!

El joven maestro —lila y oro— protestaba a su apoderado en la barrera.

— ¿Oyes a esos? Te digo que a esta plaza no se puede venir.

Sonrió. Hacía casi treinta años, cuando vestía de oro, él también era así. Más pendiente del público que del toro, temiendo más a los pitos que a las cornás. Hasta que tuvo aquella en Tafalla que casi se lo lleva por delante. Esa fue la que puso cada cosa en su sitio.

Manoliyo estaba tanteándolo. Por la derecha iba bien, pero por la izquierda cabeceaba algo descompuesto.



Salió suelto de la primera vara. El maestro intentó lucirse a la verónica, pero le resultaron atropelladas y movidas. Los pitos de la cátedra apagaron los tímidos aplausos de la solanera.

— Malo —dijo para sí al verlo caer en la segunda vara—. Este se me va a quedar a la defensiva. Y cuando en el 7 volvieron a sonar los pitos, a ondear los pañuelos verdes y resonar las voces de «toros, toros», rezongó de nuevo:

— Ahí quisiera verlos yo. En mitad del tendido. ¡So cabrones!

Y el caso es que los insultaba por insultar, por costumbre. Ya casi ni los odiaba. Antes, antes sí que los había odiado. Cuando le echaron de las plazas, cuando le obligaron a cambiar la espada por los palos.

Pero hacía ya tanto de eso... Una temporada triunfal, soñando con el cortijo. Después el cornalón de Tafalla. Y a la vuelta, el miedo y los pitos y las tres o cuatro corridas por temporada, como una limosna, como un favor... Sí, entonces los había odiado con toda su alma. Ellos, su enemigo... Pero ahora, ya ni tan siquiera esto. Si aún los insultaba era tan sólo por seguir una vieja costumbre.

Como todas las tardes sintió que se le secaba la boca. Llegaba su turno. El toro se quedó en la primera entrada y él pasó en falso. En una nueva pasada, perdió un palo y dejó el otro en el costillar.

Tampoco ellos pitaban con odio. Tan sólo aquella voz ronca, la voz cantante, se dejó oír:

— *Jareño*, hombre, deja esto y vete ya al asilo.

Se enjuagó la boca para reponer la salida. Una tarde más. Eso era lo único que importaba: salir. Salir por su pie. Salir por su pie y cobrar aquellas pocas pesetas que le permitirían seguir tirando.

La rogativa

Cielo azul y tierra almagre. El río arrastra lento su agua lodosa y bermeja. Junto a él, apiladas como amodorradas ovejas, las cuatro casuchas de la aldea rompen con su sucio blancor el tono rojizo del paisaje.

Por el polvoriento camino que lleva del pueblo a la inmensidad del campo, al frente el azul desvaído de la sierra, como una ringlera de hormigas, negra y lenta, se arrastra la procesión bajo el sol de fuego.

Dos buitres reposan inmóviles en la altura. Lejos, se escucha el canto de la totovía.

Avanza lenta la procesión. Sobre unas andas llevadas por cuatro mozos, la imagen de la Virgen, patrona del lugar, que se guarda en la solitaria ermita. Junto a ella, el cura dirige el rosario, que hombres y mujeres, —sombreros de paja, mantones negros—, recitan a coro.



Como un ringlero de hormigas avanza lenta la procesión rompiendo con sus oraciones la calma silenciosa del campo. A sus espaldas el río de aguas turbias. Frente a ellos, el limpio y pálido azul de la lejana sierra.

Han llegado hasta un sembrado de un verde sucio, marchito y polvoriento. Se han detenido junto a él y, bajo la dirección del sacerdote, dan fin a su oración. Entonces, los hombres que llevan la imagen la internan entre las plantas, seguidos tan sólo por el cura. Queda el pueblo junto a la orilla del patatal. Como una imprecación, se alza ronca la voz del sacerdote:

—¡Coco, vete! ¡Coco, vete ya!

Y roncas, desesperadas, imprecatorias, las voces de los campesinos le responden:

— ¡Coco vete, coco vete ya!

Oculto el rostro entre las manos para velar la risa, el joven maestro comenta al amigo de la ciudad que ha venido a visitarle:

— ¿Pero tú has visto? ¿A que no podías imaginarte algo así?

— Ni sé como puedes resistirlo.

— Son ya tan sólo dos meses. Después, adiós para siempre, adiós.

Una mujeruca vestida de negro, mirando las hojas resecas, carcomidas y polvorientas, cubiertas de insectos dorados, murmura para sí:

— ¿Qué comeremos este año? ¿Qué va a ser de nosotros, Señor?

Junto a los arruinados patatales, arrastrándose lento como un ringlero de hormigas, el pueblo prosigue su rogativa a lo largo del campo seco y rojizo bajo el luminoso esplendor del cielo.

¡Baila, María!

Luce, plena y redonda, la luna en el cielo. Bajo su luz fantasmal apenas se distingue la mole de la cárcava. Al pie, frente a ellos, cual la cuenca vacía de un ojo, el negror de la entrada de la cueva.

— Es tu turno, acércate —dice en voz baja el Julián—.

— No jodas. Ya está bien. Vamos a dejarlo.

— Ni hablar. Nos la jugamos y te tocó. Así que a cumplir si te la das de hombre.

Mala leche... Le tuvo que tocar a él. Y tuvo que ser a Julián a quien se le ocurriese la idea de que el perdedor tenía que tirarse a la María. Y los demás estar tan borrachos como para aceptarlo.

— Ya sabe —dice el Julián—. Nosotros nos escondemos tras las matas. Tú te asomas a la cueva y le dices que si se deja echar un polvo le das la botella de vino. No te va a hacer ascos, ni a ti ni a vino. Ah, y que se despelote. Quiero ver esas carnes gloriosas...



Ríen todos, con la risa quebrada del vino, mientras se dirigen hacia las matas. El ha quedado solo, la botella de tinto en la mano, junto a la cueva.

A los tres pasos de la entrada, le llega la bofetada del hedor. Se detiene y grita:

— María, aquí tengo una botella de tinto. Si te dejas echar un palo, es tuya.

Tiene que gritarlo varias veces antes de que la loca asome.

Allí la tiene, desgreñada, sucia, mal cubierta por los harapos sus carnes fláccidas y renegridas.

Avanza con el brazo tendido hacia la botella. Él retrocede mientras le grita:

— María, quítate el vestido, que estará lleno de piojos. Si quieres el vino, tienes que desnudarte.

Tras unos segundos de duda, la loca, con un brusco movimiento se despoja de sus harapos y se precipita hacia él, que emprende la huida, revuelto el estómago por el vino y el asco.

Suena entonces la carcajada de Julián que, con Jacobo y el Tani, ha salido de su escondrijo. Prendido en el extremo de una rama, el Julián hace ondear el astroso vestido de la loca como una bandera.

Ésta ya no corre tras él. Ahora persigue a Julián, gritando.

— *Joputa,* dame el vestido. Dame mi ropa, *joputa.*

Cansada de la inútil persecución, la loca se derrumba en la tierra. Cubierto el rostro por los esqueléticos brazos, llora con aullidos de perra, mientras Julián vocea:

— Baila María. Baila y te doy el vestido. Baila María.

Por fin se levanta. Lanza una carcajada ronca. Eleva los dos brazos y comienza a girar sobre sus pies.

Mientras se llena la noche con las risotadas de los mozos y lejos ladran los canes, María, la mendiga loca, su desnudo ennoblecido por la luna, gira y gira sobre sí misma en la danza ancestral de las antiguas sacerdotisas de la Diosa Blanca.

El alemán

— Seguro que es alemán.

Desde luego, no podían deducirlo por el uniforme, tan roto y polvoriento que no dejaba adivinar su traza original. Pero su cara ancha y sonrosada y el rubio de los cabellos, sí presentaban un aspecto germánico. Aunque también podría ser polaco, o checo, o cualquier cosa. Cualquier cosa menos español.

Estaba tendido en la tierra, rodeado por los seis hombres que le contemplaban mientras dejaban descansar en tierra los mosquetones. Una mancha roja teñía la pernera del destrozado pantalón. Juan se sentó a su lado y, tras examinar la pierna, dijo:

— Mal aspecto tiene esto, amigo. En cuanto te descuides, ya tienes la gangrena.

— Seguro que es alemán —repitió Felipe—. *¿Doislan?* ¿Tú *doislan*?

— *Ya, Ya* —dijo el hombre, mientras se le iluminaban vivamente los ojos—.

— Veis cómo es alemán.

Juan le estaba limpiando la herida con tintura de yodo. Debía de tener la pierna muerta, porque no hizo ningún signo de dolor.

— Pero lo que importa saber, —terció Eugenio— es si es de los nuestros o de los otros.

— Cualquiera sabe —dijo Felipe—. ¿Tú comunista? ¿O fascista? ¿Qué eres tú? ¿Estás con Hitler y Franco, o con la República?

Allá a la izquierda, como a unos diez kilómetros, comenzaron a tronar los cañonazos.

— Y esos que suenan —terció Paco— ¿con quién están; con Franco o con la República?

Llevaban ya tres días perdidos desde que la ofensiva había roto sus líneas separándolos de su batallón. Los disparos les indicaban donde estaba el frente, pero no quiénes eran los suyos.

Juan sacó un paquete de picadura. Lio un pitillo, arrojó el paquete vacío al suelo y, tras una chupada, le puso al alemán el cigarro entre los labios.

— Bueno, amigos, —dijo— es hora de seguir. Por la diferencia entre el resplandor y el sonido de los disparos, calculo que en hora y media estaremos allí.

— ¿Pero y si son los otros? —objetó Paco—.

— Mala suerte.

— ¿Y con éste que hacemos? Seguro que también se ha perdido durante la ofensiva. Pero con esa herida, no puede ni moverse.

Juan sacó del macuto una botella con un resto de coñac y la acercó a los labios del herido, que bebió ávidamente.

— Coño —dijo Felipe—, el tabaco es tuyo y puedes hacer el buen samaritano, pero el coñac es de todos y lo necesitábamos.

Juan no contestó. Arrojó al suelo la botella vacía y emprendió la marcha.

— Pero —insistió Felipe— ¿qué hacemos con éste?

En un rápido movimiento, Juan se volvió y disparó al alemán. El tiro le alcanzó en plena cabeza.

— ¡Pero qué has hecho! —exclamó Felipe. ¿Y si fuese de los nuestros?

— Entonces es que también él, como a lo peor nosotros, tuvo mala suerte.



Un crimen

En la sala de espera reinaba un silencio tenso, un silencio triste, un silencio de angustia que estrangula la garganta. Por eso aquella voz fuerte y perentoria, pero que en otro lugar y circunstancia no habría destacado, resonó allí como un trueno, un latigazo amenazador y restallante.

— A ver. Los padres de Pedrito García.

El aspecto del hombre correspondía a su voz. Grande y recio, con gruesos y caros zapatos que pisan firme y seguro el suelo, con manos anchas y fuertes, manos de pulso que jamás tiembla, manos sabias de cirujano, con ojos inteligentes y fríos.

Una pareja se levantó de la silla aproximándose al hombre de la bata verde. Pequeños, humildes y oscuros, con rostros sin edad, con ojos clavados en el suelo.

— Bien, señores. Ya tienen a su hijo en recuperación. Parece que todo ha salido bien. Así que hasta la próxima. Hasta la próxima barbaridad que hagan ustedes. Y entonces otra vez aquí, a cara o cruz, a ver si yo se lo salvo o se me queda en el quirófano.

— Fue sólo un polvorón —musita la mujer sin levantar los ojos del suelo—.

— Un polvorón, un polvorón... ¿Pero ustedes no se dan cuenta de que su niño está muy enfermo? Cuando nació apenas le dábamos esperanzas de vida. Durante cuatro años le hemos hecho siete operaciones, rehaciéndole prácticamente todo su aparato digestivo. Tras la última operación, con el alta, se les dio a ustedes por escrito el régimen alimenticio que debía seguir hasta que lo trajesen a revisión. Un régimen totalmente líquido. Y van ustedes, llegan a casa, y le dan nada menos que polvorones. De verdad —y ahora su mirada recorría toda la sala de espera— que es un crimen lo que hacen ustedes con los hijos. Un verdadero crimen.

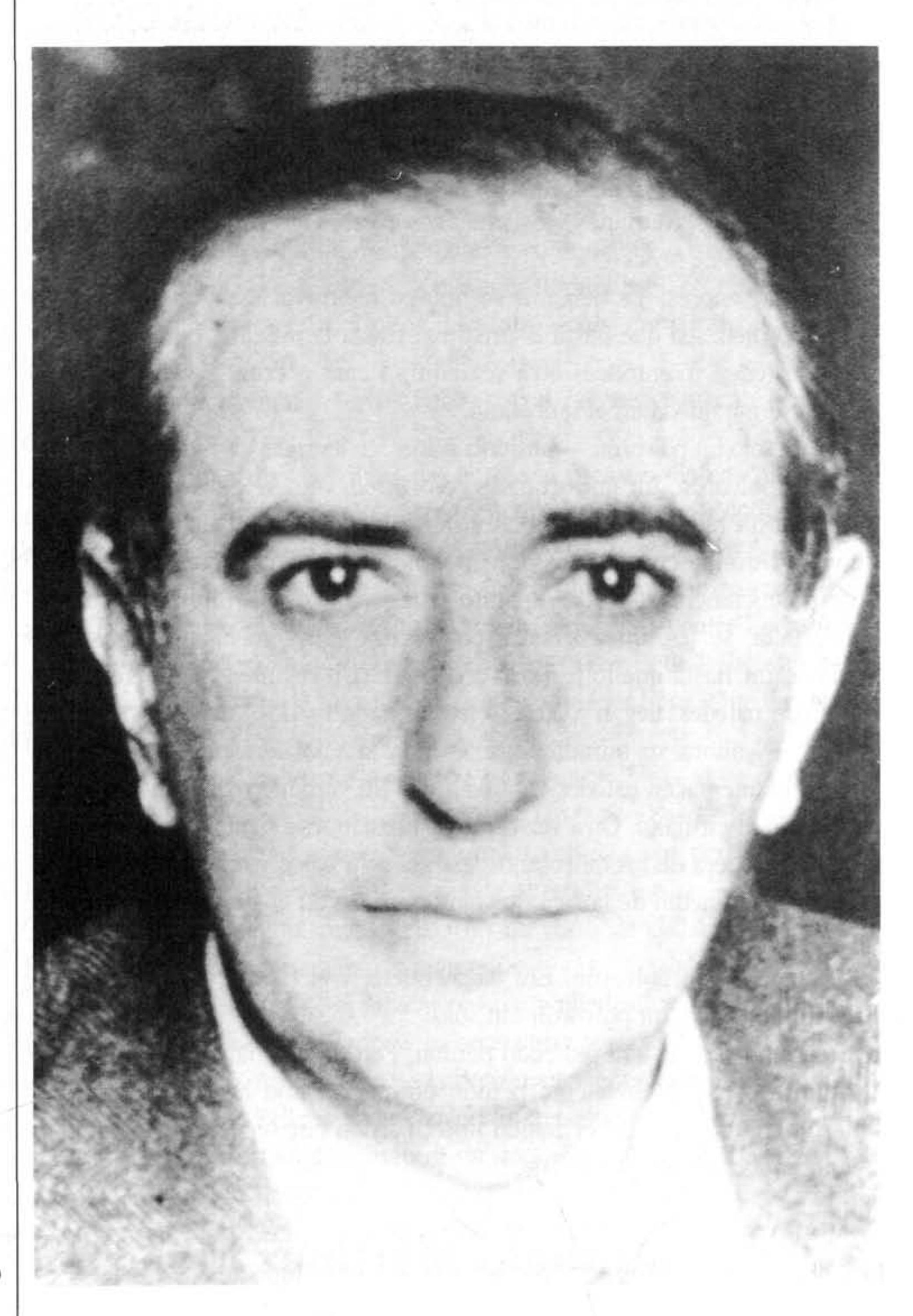
— Salió el cirujano. Otra vez reinó el silencio, ese silencio angustioso de la sala de espera de los quirófanos, ese silencio triste y opresivo.

Inmóvil en medio de la sala, los ojos clavados en el suelo, volvió a musitar la mujer:

— Fue sólo un polvorón. Era Nochebuena y él estaba tan ilusionado... Sólo un polvorón, un polvorón tan sólo.

Era como si estuviera pidiendo perdón. Perdón por haber dado a su hijo un polvorón en Nochebuena, perdón porque su hijo hubiera nacido tan enfermo, perdón por haber tenido hijos, perdón por ser pobres y humildes e ignorantes, perdón por existir...

Antonio Martínez Menchén



Vicente Huidobro



El creacionismo de Vicente Huidobro

Un modelo analógico de producción textual

Nadie duda de la extraordinaria contribución al estudio sistemático de la literatura de un connotado conjunto de propuestas teóricas formuladas en este siglo. Ello no impide ver, sin embargo, que con todo lo que ha significado para el desarrollo de una ciencia literaria, ha dejado al margen de la reflexión científica un sector de problemas relacionados con la producción del texto cuyas implicancias biológicas son en gran medida, determinantes de las articulaciones específicas del texto, mediante las que se realiza como obra de arte. Este aspecto, excluido de dichas propuestas, es sin embargo, objeto de testimonio de experiencia poética de las grandes figuras de la tradición poética de la modernidad. En este sentido constituye una forma de «teoría», es decir, un acto de contemplación lúcido de lo que se experimenta, psíquica y somáticamente, en el proceso estético y cuyas tensiones se subliman en la experiencia formal del texto.

En este contexto se sitúa la investigación del creacionismo de Vicente Huidobro, que considerado como una «teoría estética general» implica, como veremos más adelante, toda esta problemática. Por el momento, es necesario destacar que últimamente han surgido nuevas postulaciones del estudio de la literatura, con especial énfasis en la referencia del proceso imaginario en la producción o recepción de la obra. Este cambio, en gran parte se debe al avance científico en el área de estudios de biología cerebral, que propugna nuevos enfoques de la «conciencia»[1] y en los de antropología que hacen referencia a las «dominantes posturales»[2] o los que postulan aproximaciones inéditas al problema de cognición[3]. Tanto estas obras como las que se orientan por ellas, crean un campo de convergencia conceptual que hace posible la explicación de una teoría estética tan interesante como el creacionismo de Vicente Huidobro.

[1] *Nos referimos al importante trabajo de Gerald M. Edelman,* Biologie de la conscience, *París, Éditiones Odile Jacob, 1992.*

[2] *La noción de «dominantes posturales» introducida por Gilbert Durand, en el campo de la antropología de lo imaginario* (Estructuras antropológicas de lo imaginario) *ha sido extraordinariamente acogida por los estudiosos de la poesía: María Rubio Martín:* Estructuras imaginarias de la Poesía, *Madrid, Ediciones Júcar, 1991.*

[3] *Francisco J. Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch:* De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana, *Barcelona, Gedisa, 1992.*

Conocemos el extraordinario legado poético de Huidobro. Pero tal vez no nos hemos percatado de la importancia de su herencia teórica, obra que une, de manera singular, lo propio de la dinámica de la teorización con cierto grado de rigor científico, por lo verificable de sus observaciones acerca de los fenómenos psicobiológicos del proceso estético, y el alto nivel de experimentación artística que denota su producción poética creacionista[4]. Correlacionando estos dos aspectos es posible considerar al creacionismo como una investigación de señales estéticas, susceptible de convertirse en información[5] psicosensorial y neural, y cuyo correlato textual corresponde a las articulaciones metafóricas. Esta investigación es posible, en la medida en que el poeta es la autorreferencia del proceso producido en estado de «delirio poético o superconciencia»[6]. En esta forma, Vicente Huidobro sienta las bases de una *ciencia poética* que podrá investigar, en profundidad, en qué forma la actividad del espíritu interviene en el proceso creativo.

Modelo analógico

Ante todo, nos interesa elucidar la interacción del proceso psicofísico en su globalidad y la producción textual. En otras palabras, del delirio poético y la metáfora, en el supuesto de que ésta posea una capacidad expansiva y un mecanismo productor de «disonancia» de la conciencia[7] que la convierte en el elemento capital de la producción del texto, y del «objeto estético»[8] que le confiere la categoría de obra de arte.

Por otra parte, coincidiendo el concepto de «objeto estético» con la problemática de la cognición estética, la elaboración del modelo presupone un campo de convergencia de diversas disciplinas en torno a la problemática de la cognición y su incidencia en el proceso metaforizador del texto. Por ello, es preciso subrayar que la cognición estética es un punto crucial en este trabajo, dado que según la formulación «del hecho nuevo» como el «objeto estético» del creacionismo es la esencia de esta teoría.

Es importante, por otra parte, comprobar que este concepto difiere por completo del uso convencional de este término[9], inclusive en el campo del cognitivismo, en que «cognición» se entiende «como una manipulación de signos al estilo de los ordenadores digitales»[10]. De este modo, un argumento como el que afirma que «la mente opera manipulando signos que representan rasgos del mundo o representan el mundo como si fuera de tal manera»[11] no es, en absoluto, válido en el campo de la experiencia poética, no sólo según la teoría creacionista sino de toda propuesta estética cuyos principios gnoseológicos se constituyen en la reflexión. La poesía

[4] *Vicente Huidobro definió el creacionismo como Teoría Estética General:* Obras completas Tomo I, *Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 731.*

[5] *Al hablar de señales hacemos alusión al hecho que según Moles la sensación se encuentra* cuantificada *por una serie de* umbrales diferenciales *situados entre los umbrales de sensibilidad y saturación. Abraham Moles,* Teoría de la información y percepción estética, *Madrid, Ediciones Júcar, 1975, p. 23.*

[6] *Vicente Huidobro, «Manifiesto de manifiestos»,* Opus cit., *p. 725.*

[7] *Hans Blumenberg,* Naufragio con espectador, *Madrid, Visor, 1995, p. 99.*

[8] *Max Bense,* Estética, *Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 22.*

[9] *Umberto Eco, «El antiporfirio»,* El pensamiento débil *(Gianni Vattimo, Aldo Rovatti, (eds.), Madrid, Cátedra, p. 76.*

[10] *Francisco J. Varela,* Opus cit., *p. 32.*

[11] *Francisco J. Varela,* Idem, *p. 32.*



debemos entenderla como Novalis lo afirma: «es el sentido activo del pensamiento». Es decir: potenciación reflexiva de la idea poética.

Así los objetivos de este trabajo son:

1. Delimitar la noción de delirio poético, tanto en el campo de los fenómenos psicopatológicos como en referencia a algunos alcances de la filosofía trascendental (F.W.J. Schelling).

2. Demostrar que la metáfora, debido a su configuración, posibilita la emergencia de la «revelación poética», acto apofánico de la conciencia, que es un rasgo eminente del delirio poético.

Delirio poético

La importancia que otorgamos al delirio poético, recogiendo el énfasis del propio autor, expresa nuestro interés en reflexionar sobre la significación de una obra, que publicada a comienzos de este siglo, aparece en la perspectiva que hemos esbozado, paradójicamente cercana a las más recientes teorías preocupadas por problemas de la cognición, particularmente aquellas que ponen en cuestión lo que se sintetiza con la expresión de «mito del objetivismo».

Uno de los problemas menos dilucidados o equivocadamente dilucidados en el campo de la estética, ha sido, precisamente, el del tipo de cognición de la estética. Nos parece, desde ese punto de vista, que Vicente Huidobro, al poner el acento en una dimensión globalizada del espíritu, esto es, articulada en la inseparabilidad de mente-cuerpo, sienta las bases de una estética científica pero conforme a los presupuestos gnoseológicos propios de una estética filosófica[12]. De ahí su carácter distintivo respecto a otras propuestas estéticas en que está ausente el aspecto experiencial de la reflexión filosófica.

En realidad la experiencia poética es un aspecto de la experiencia de vida del poeta, un aspecto que podríamos denominar hermenéutica experiencial si nos atenemos al hecho de que «el artista» —como comenta F.D.E. Schleiermacher—[13] «corre en pos de todo cuanto pueda convertirse en señal y símbolo de la humanidad. Escudriña el tesoro de la lengua, del caos de los tonos conforma un mundo y busca armonía y sentidos secretos en los bellos matices de la naturaleza».

Ciertamente, como se afirma en los trabajos de Humberto Maturana[14] parte de la vida del hombre se da como permanente realización de su organización como seres vivos, reduciéndose el medio sólo a algo semejante a un estímulo, en su acción de agente perturbador y desencadenante de lo que nos ocurre. De modo que lo que nos pasa en la experiencia

[12] *Max Bense,* Estética, *Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 22.*

[13] *Friedrich D.E. Schleiermacher,* Monólogos, *Madrid, Anthropos, 1991, p. 45.*

[14] *Humberto Maturana y Francisco Varela,* El árbol de la ciencia del conocimiento, *Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1994.*

habitual está determinado por nuestro propio existir, como ocurre también, pero con mayor intensidad en la experiencia poética.

Las posibles aproximaciones al término «delirio» son múltiples, como lo ilustran los mitos, los cultos de posesión o trances místicos, además de otras manifestaciones de este orden. Pero el texto de Huidobro, «Manifiesto de manifiestos» pone de relieve sólo las que connotan las propiedades estéticas del discurso poético y las que se insertan en el orbe de las descripciones clínicas de fenómenos psicopatológicos. Vistas en su conjunto en «Manifiesto de manifiestos», cada una de las caracterizaciones del delirio poético, hace presuponer un mecanismo o sistema de intensificación de las funciones psíquicas o cerebrales implicadas en el proceso productivo, en su trazado de progresión eufórica y de clarividencia, como queda en claro, en las referencias de delirio de Huidobro que subrayan el placer estético como una forma de unidad de conciencia.

Así, Huidobro identifica el delirio como «el instante de la producción», que describe como «el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente «hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba», y con clara reminiscencia mallarmeana lo caracteriza en términos de «el instante apasionante de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos de esa partida de ajedrez contra el infinito». Y refiriéndose al plano de su experiencia personal afirma: «es el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana» ...«mi vida está pendiente de ese momento de delirio». Sintetizando por último la significación del delirio en la vida del artista dice: «El poeta no tiene en su vida ningún otro placer comparable al estado de clarividencia de las horas de producción». (V.H., O.C., p. 724).

A partir de estos ejemplos, recordemos que los actos del lenguaje involucran la corporalidad de manera generativa, con respecto a lo que experimentamos. Como lo hemos dicho, esta dimensión abarca la experiencia total del poeta y a ello se refiere fundamentalmente en los discursos teóricos que acompañan su producción poética, como en Huidobro y sus antecesores en la tradición de la poesía moderna, Mallarmé especialmente. Refirámosnos por el momento al delirio poético en su evolución discursiva, según la paradigmática caracterización de F.W.J. Schelling[15]:

«Así como la producción estética parte del sentimiento de una contradicción aparentemente insoluble, también termina según la confesión de todos los artistas y de todos los que participan de su inspiración, en el sentimiento de una armonía infinita; y que este sentimiento que acompaña la culminación sea a su vez una emoción lo prueba ya (el hecho) de que el artista atribuya la completa solución de la contradicción que ve en su obra no (sólo) a sí mismo sino a un don espontáneo de su naturaleza».

[15] *F.W.J. Schelling,* Sistema del idealismo trascendental, *Madrid, Anthropos, 1991, p. 415.*



El diseño psicopatológico y trascendental del delirio

Huidobro tuvo una competencia científica admirable en el tema (no en vano siguió cursos de psicología y parapsicología en la Sorbonne[16]). En «Manifiesto de manifiestos» hace gala de estos conocimientos refiriéndose tanto a las manifestaciones internas como externas del delirio poético. Es evidente en estas descripciones que la concepción clave del «espíritu como principio constructivo del arte» sustentado por la estética idealista, cede lugar en el creacionismo o «teoría estética general» a una concepción del «espíritu» como «un proceso que depende de ciertas formas particulares de la organización biológica, que pueden ser moleculares, celulares, orgánicas, transorgánicas o de comunicación»[17]. De tal modo es actual su pensamiento que puede ser descrito en términos tan novedosos como los de una teoría biológica de la conciencia. Lo vemos, fundamentalmente, en su definición de superconciencia que en su equivalencia a una conciencia trascendental puede ser descrita ya en los términos de una tesis de psicopatología fenomenológica, ya en la perspectiva testimonial y clínica de otro poeta: Henri Michaux. Por supuesto, mediante referencias a la reconfiguración neuronal que implica el proceso y, por cierto, también en el ámbito estricto de la estética filosófica en sus conexiones con el discurso teórico de la crítica de arte del romanticismo alemán. Así, los rasgos trascendentales de la superconciencia se explican en primer término como efecto de «la convergencia de todas las facultades», cuya sincronización se mide por grados de intensidad de las ondas cerebrales:

> Nuestras facultades adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda infinitamente más poderosa que de ordinario (V.H., O.C., p.725).

Por otra parte, la actividad trascendental de esta superconciencia se fija en torno a la de la razón y de la imaginación como si fueran los poderosos imanes que atraen la convergencia y reconfiguración de los agrupamientos neuronales.

A propósito de esta hipótesis, puede surgir la duda acerca de la posibilidad de llegar a este tipo de descripciones en un acto de autopercepción interna. En apoyo de Huidobro acogemos el testimonio del poeta surrealista Henri Michaux[18].

De acuerdo al relato de sus experiencias con drogas utilizadas para investigar «los estados segundos de conciencia» o estados de delirios producidos por drogas o enfermedades mentales, Michaux plantea que la autopercepción es posible en un estado de hiperexcitación, como él mismo

[16] *Vicente Huidobro,* opus cit., *p. 732 (y otras).*
[17] *Henri Michaux,* Conocimiento por los abismos, *Buenos Aires, Sur, 1972.*
[18] *Henri Michaux,* Idem, *p. 13-15.*



pudo observar en sesión controlada médicamente, por embriaguez mescalínica u otra forma de delirio. De sus explicaciones podemos sintetizar que, en caso de que la onda sea fuerte, el pensamiento constituido en impulsos nerviosos y sometido a una tensión oscilatoria es constantemente perturbado por ella. De acuerdo a sus observaciones, se deduce que las ondas son un fenómeno que parece estar en la base de un gran número de caracteres del delirio e incesantemente, bajo una u otra forma, manifiestan su presencia. En su testimonio clínico, Michaux menciona algunos tipos, como «ondas dentadas como serrucho», características del comienzo de la experiencia con drogas y que anteceden a trastornos graves, semejantes a la locura. Otras son: «iguales, amplias, sinusoidales, que emergen antes del éxtasis, es decir en el momento culminante del delirio psicopatológico. Según este poeta estas ondas caracterizarían un estado de separación total de los impulsos antagónicos del pensamiento y sus puntos de vista opuestos. Estas ondas vienen a ser manifestaciones de un pensamiento liberado, independiente, de «velocidad insensata». De este estado, sin embargo, es posible pasar a un pensamiento constructivo y coordenado. «Un pensamiento reflexionado por etapas». En consecuencia, en su opinión, es posible que pensemos en fases de alternancia[19].

Esta observación ilumina otros aspectos del delirio poético descrito por Vicente Huidobro. Así caracteriza el delirio poético como: «la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte». Subraya también la etapa reflexiva: «la razón le ayuda (al delirio) a organizarse en la creación de ese hecho nuevo que él está produciendo».

La hipótesis de que en el delirio el pensamiento funciona en «fases de alternancia» es muy importante para la comprensión del fenómeno psicopatológico que implica el delirio poético, en tanto éste parece pertenecer a la esfera de dichos fenómenos, si nos atenemos a los rasgos anotados por Vicente Huidobro.

Tanto la caracterización de Huidobro como las observaciones de Michaux encuentran su confirmación científica en la tesis de que en el delirio «conviven momentos imaginantes y perceptivos, dando lugar a un fenómeno psíquico único»[20]. La presuposición básica de esta definición es que el delirio tiene una esencia irreductible y esto es previo a cualquier encadenamiento causal. Entonces el delirio no es una cualidad de estructuras psíquicas normales sino que surge *ab initio* como estructura psíquica original[21].

Se trata, como vemos, de un fenómeno que en el plano psicofísico es sintético, «unitario», «no secuencial» y que en el plano de descripción anátomo-funcional del cerebro, posiblemente, asume una representación neuronal específica, correspondiente a un grupo de células estrechamente conectadas que Gerald Edelman denomina grupos neuronales. En este

[19] *César Ojeda,* Delirio, realidad e imaginación, Ensayo de psicopatología fenomenológica, *Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1982.*
[20] *César Ojeda,* Idem, *p. 85.*
[21] *César Ojeda,* Idem, *(Prólogo de Luis Flores), p. 17.*



contexto «una neurona puede actuar como elemento excitador para otras neuronas o bien, como inhibidor».

Lo que importa es establecer cómo se efectúa la categorización perceptiva, función que a juicio de Edelman es esencial en toda tentativa que se propone relacionar la fisiología a la psicología. Lo que se vincula con el comportamiento sensóreo-motor del animal. En este respecto, Edelman atribuye una función primordial a una estructura superior llamada cartografía global. En otros términos, se puede decir que es una estructura que contiene múltiples mapas locales de doble entrada (a la vez motriz y sensorial) capaces de interactuar con partes no cartografiadas del cerebro, pero especializadas, como el hipocampo, los ganglios de base y el cerebelo[22]. En su dinamismo, esta estructura garantiza la creación de un bucle dinámico capaz de ajustar continuamente los gestos y las posturas de un animal a las muestras independientes de muchas clases de signos sensoriales. La selección de grupos neuronales que están en el seno de mapas locales de una cartografía global, conduce a respuestas categoriales particulares[23].

Este cuadro de antecedentes psicopatológicos del creacionismo no estaría completo sin la referencia a ciertos rasgos del orden de vivencias delirantes, como la apodicticidad, la autorreferencia y la apofanía, que Vicente Huidobro incluye también en «Manifiesto de manifiestos» y cuyos pormenores, a simple vista, conciernen a la actividad trascendental de la conciencia. Así:

1. Huidobro ilustra la apodicticidad, subrayando: «la convicción en una certeza absoluta». En «Manifiesto de Manifiestos» afirma: «El delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida pero es una realidad para quien lo produce y para quienes logran alcanzarlo» (V.H., *O.C.*, p. 725).

2. Clínicamente, la autorreferencia es «una vivencia en que el sujeto se encuentra en el centro de un acontecer significativo que sólo sostiene por su presencia». Como el delirio, la poesía es autorreferente pues el sujeto es su fuente y su objeto. Así, el hecho poético «postulado por Vicente Huidobro, podría ser asimilado al trabajo de la metáfora que parece concebida como elemento intuyente de la regla de producción»[24].

3. La apofanía es tal vez, un concepto clave para comprender el concepto de cognición estética. Su etimología griega significa: «descubrir», «revelar», «sacar a luz». En el texto de psicopatología fenomenológica al que nos referimos[25] se dice: que tiene «el carácter de revelación de un saber que se impone de inmediato acerca de significaciones» atribuidas por el paciente. El enfermo delirante se comporta como ante una revelación. El significado le es dado de un modo manifiesto, es decir, tiene carácter de revelación. Otro autor[26] afirma que la apofanía «designa la alteración del mundo y de sus objetos en su relación con el sujeto». Señala, por otra parte su relación con la «anastrofé» que es la forma en que el «yo se manifiesta a sí mismo»[27].

En este contexto debemos situar la declaración de Vicente Huidobro: «Pues bien, yo digo que la imagen constituye una revelación» (V.H., *O.C.*, p. 72).

[22] *Gerald M. Edelman,* Opus cit., *p. 134.*

[23] *Gerald Edelman,* Idem, *p. 139.*

[24] *F.W.J. Schelling,* Opus cit., *p. 308.*

[25] *César Ojeda,* Opus cit., *p. 81.*

[26] *Hernán Silva,* La esquizofrenia. De Kraepelin a DSM - IV. *Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica, p. 108.*

[27] *Los términos apofanía y anastrofé comentados por Humberto Silva proceden de los estudios de Conrad. H. Silva,* Idem, *p. 109.*

Todas las correlaciones establecidas por Vicente Huidobro tienen, como se ha dicho, como denominador común, la reflexión, en su modalidad de conciencia cognoscente y constituida discursivamente[28]. Como los teóricos alemanes sustentaron los mismos presupuestos gnoseológicos que el creacionismo, puede aquél considerarse un modelo hipotético de este último. Sinteticemos, por tanto, el concepto de reflexión según uno de sus principales expositores: Frederich Schlegel[29].

La noción de reflexión sustentada por Schlegel implica una relación formal del pensamiento consigo mismo. La reflexión es un pensarse o concebirse sistemático que constituye el absoluto del medium. Por consiguiente, lo esencial de la reflexión es el pensar mismo con su correlato de algo pensado. De este modo, lo pensado constituye la base o primer nivel del proceso: «El mero correlato de algo pensado». El segundo nivel originado en el primero corresponde a la forma de pensamiento denominada autoconciencia, o en otras palabras, el reflejo del pensamiento sobre sí mismo o el saber del saber. Se distingue además, un tercer nivel, más ambiguo que los anteriores, correspondiente a la esfera del absoluto en que la reflexión sufre la disolución de la forma[30].

Esta estructuración de la conciencia cognoscente muestra que la forma normativa gnoseológica del romanticismo alemán no es la lógica en tanto correspondencia de sujeto-objeto sino el pensamiento del pensamiento que es lo idéntico con el conocer del pensamiento. Es decir, la autoconciencia. Por ello, en esta teoría la forma del conocimiento es la del pensamiento reflexivo. «Donde no hay autoconciencia no hay conocimiento en absoluto. Donde no hay autoconciencia, la relación sujeto-objeto ha quedado abolida»[31].

La metáfora

No es difícil inferir de lo expuesto, que el creacionismo de Vicente Huidobro representa una absoluta compenetración con los procedimientos metafóricos, en íntima conexión con la perspectiva psicobiológica que integra el proceso productivo. Mirada desde este ángulo, la metáfora, efectivamente, como advierte Umberto Eco[32], «desarrolla o implica horizontes que se constituyen en sistemas semióticos ajenos a la lengua hablada». En nuestro concepto, en razón de sus imperativos estéticos.

Esta última parte del modelo propuesto induce a buscar en algunos enfoques teóricos los ángulos que permitan mostrar la relación sistémica entre delirio y metáfora que hemos establecido al comienzo a partir del postulado de Vicente Huidobro de que «el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético».

[28] *Max Bense,* Opus cit., *p. 67.*
[29] *Ph. Lacoue - Labarthe / J.L. Nancy,* L'absolue littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand. *París, Du Seuil, 1972, p. 8-81-98.*
[30] *Walter Benjamin,* El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán, *Barcelona, Península, 1988, p. 99.*
[31] *Walter Benjamin,* Idem, *p. 88.*
[32] *Umberto Eco,* Semiótica y filosofía del lenguaje, *Barcelona, Lumen, 1990, p. 169.*



De las numerosas propuestas de estudio de las metáforas examinadas, tal vez la más adecuada para la reconstrucción que pretendemos, y la comprensión de la conceptuación y articulación metafóricas creacionistas, es la de Hans Blumenberg[33] en que precisa el cambio de óptica hacia la metáfora. Subraya Blumenberg la especial capacidad de ésta para referirse «a las conexiones hacia atrás con el mundo de la vida, en cuanto sostén motivacional constante de toda teoría»[34].

Refiriéndola al campo de la fenomenología husserliana, Blumenberg hace ver que toda metáfora pone en peligro la «concordancia normal» de la conciencia, en tanto la afecta a través de los textos. Situándose en una perspectiva de recepción (pero que es igualmente válida para la producción según consta en los testimonios de los poetas), plantea que «en el tránsito funcional de la mera figuración a la consumación intuitiva se interpone un elemento heterogéneo que remite a un contexto diferente al actual». Por el contrario «la conciencia discursiva —por lo tanto no sólo puntual— quizás es de por sí la «reparación» de una anomalía, la superación de una disfunción del sistema estímulo - reacción tan consustancial a la vida orgánica»[35].

El efecto de alteración de la conciencia producido por el impulso inicial de la metáfora, se hace explícito en el reconocimiento de que la metáfora es «disonancia». «Ésta sería mortal para la conciencia aplicada al cuidado de su propia identidad; la conciencia debe ser el órgano siempre eficaz de autorrestitución». Así «sólo bajo la presión de la tendencia a reparar la consistencia amenazada *deviene* metáfora el elemento ante todo destructivo. Se integra en la intencionalidad mediante la estratagema de la reiterpretación»[36].

En suma, este pasaje hace referencia a las fases de producción metafórica en que lo «destructivo» se subsume en la intencionalidad de crear no una referencia de significado, sino, como Kate Hamburguer lo estipula para la lírica[37] una referencia de sentido, en que consiste la función «hipertélica»[38] de la metáfora.

Hay, por otra parte, un avance a una concepción biológica de la conciencia[39] al identificarla como organismo adaptativo que ha de superar la disfunción de un sistema «consustancial a la vida orgánica»[40].

Este tipo de reflexión, si bien es escaso en los medios teóricos, se privilegia con un primer plano entre los poetas, constituyendo un aspecto importante de la crítica de sus obras. Así, si nos remitimos por ejemplo a una versión interpretativa de la poiesis baudeleriana[41] constatamos un paralelismo conceptual entre la «disonancia de la conciencia», y el trasfondo de gestación de la imagen originaria que en la experiencia interior puede ser percibido como «una ruptura de una ecuación íntima «o la

[33] *Hans Blumenberg, «Aproximaciones a una teoría de la inconceptualidad»,* Naufragio con espectador, *Madrid, Visor, 1995, pp. 97-117.*
[34] *Hans Blumenberg,* Idem, *p. 98.*
[35] *Hans Blumenberg,* Idem, *p. 98.*
[36] *Hans Blumenberg,* Idem, *p. 99.*
[37] *Kate Hamburguer,* La lógica de la literatura, *Madrid, Visor, 1995, p. 168.*
[38] *José Lezama Lima,* Introducción a los vasos órficos, *Barcelona, Barral, 1971, p. 78.*
[39] *Gerald M. Edelman ha introducido el concepto de «biología de la conciencia»,* opus cit.
[40] *Hans Blumenberg,* Opus cit., *p. 98.*
[41] *Jean Pierre Richard, «Profondeur de Baudelaire»,* Poesie et profondeur, *París, Du Seuil, 1955, pp. 91-162.*



aparición de un desequilibrio», señalados como efectos de «la lógica de la expansión que tiende a quebrar la vida»[42]. De este modo, no puede extrañarnos que del mismo proceso surja la intención de frenar este desbordamiento vital, mediante movimientos interiores y de acción contraria en el sentido de un «estrechamiento» y «una avaricia de ser»[43]. Por esta vía, se adviene a la armonización íntima que presupone la experiencia poética.

En un tipo de metáfora como la formulada en la teoría creacionista, la delicada trama de un proceso interno trasciende a su estructura. De modo que no se la puede concebir simplemente como resultado de la suma o superposición de sus elementos sino del campo de intensidad de sus diferencias[44]. Sólo así se podrá advertir que la metáfora sugiere una medida entre elementos diferentes y contradictorios, cuyo efecto estético será más potente mientras mayor sea la distancia semántica entre sus constituyentes[45].

Esta caracterización, basada en alcances de Deleuze y de Rovatti, en cierta forma condensa el pensamiento de Huidobro:

> El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar los hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas (V.H., O.C., p. 726).

La estructura canónica de toda metáfora, según se ha establecido desde época de Aristóteles[46], consiste en la aproximación de dos componentes cuyo esquema A = B implica el principio de transferencia mediante el que la metáfora construye su propia textualidad y cuyo dinamismo depende principalmente de la tensión desarrollada en el caso de la metáfora creacionista a nivel de enunciados contrapuestos[47].

Huidobro, en el pasaje citado, subraya dos aspectos esenciales del proceso: por una parte, la peculiaridad de la transferencia metafórica que afecta la posesión de los predicados del enunciado metafórico, posibilitando de esta forma la conexión de «cosas más lejanas». Esta operación relacionada con reglas atributivas es fundamental para la concatenación del enunciado metafórico.

El otro aspecto lo constituye el acceso a lo simbólico, insinuado por Huidobro en la mención de lo «oculto» que revela el poeta. Contribuye a ello «la suspensión del mundo habitual hecha efectiva a través del uso de la metáfora que «saca lo oculto abriéndose a la dimensión simbólica»[48].

> Al hombre le gusta que se le muestren ciertos aspectos de las cosas, ciertos sentidos ocultos de los fenómenos o ciertas formas que de ser más o menos habituales, pasan a ser imprevistas, a adquirir doble importancia.
>
> Pues bien, yo digo que la imagen constituye una revelación (V.H., O.C., p. 726).

[42] *Jean Pierre Richard,* Idem, *p. 133.*
[43] *Jean Pierre Richard,* Idem, *p. 133.*
[44] *Pier Aldo Rovatti,* Como la luz tenue, Metáfora y saber, *Barcelona, Gedisa, 1990, p. 65.*
[45] *Pier Aldo Rovatti,* Idem, *Barcelona, Gedisa, 1990, p. 56.*
[46] *Aristóteles,* Poética, *Caracas, Monte Ávila, Latinoamericana, 1990, p. 25.*
[47] *Paul Ricoeur,* La metáfora viva, *Buenos Aires, Megápolis, 1977, p. 445.*
[48] *Pier Aldo Rovatti,* Opus cit., *p. 20.*



Frente a esta declaración de Huidobro y a la relevancia de las vivencias apofánicas que presupone el creacionismo, citemos a algunos autores que le confieren especial importancia al enigma por implicar el acceso a lo simbólico. Ricoeur explica esta noción en los siguientes términos[49]: «El enigma del discurso metafórico parece que inventa en el doble sentido de la palabra: aquello que crea lo descubre y aquello que encuentra, lo inventa».

Del mismo modo, Chantal Maillard observa[50]: «El enigma es deudor de las profundidades. Donde se supone que hay profundidades ignotas se plantea el enigma, y el enigma debe solucionarse sacando a la superficie —a la luz— los elementos inconexos»[51].

Hemos visto en las consideraciones anteriores cómo ciertas particularidades estructurales cumplen una función estética específica. En lo que expondremos a continuación nos referiremos principalmente a ciertas operaciones de la metáfora creacionista. En esta perspectiva es preciso indicar que una clave para llegar a caracterizar la problemática propuesta, es el concepto de semejanza, principalmente en la formulación de Paul Ricoeur[52].

De acuerdo con este autor, la semejanza se constituye en las fronteras de lo verbal y de lo psíquico. Aduce, sin embargo, que su explicación es posible en el marco de una teoría semántica. Esto es, aunque en el proceso se den sucesivamente el momento de la percepción, es decir de la «visión y de la construcción», Ricoeur asevera que la metáfora «revela la estructura lógica de lo semejante, dado que en el enunciado metafórico lo semejante es percibido a pesar de la diferencia, a pesar de la contradicción. Para este filósofo, en suma, la semejanza es un hecho de predicación que opera entre los términos que la contradicción pone en tensión»[53].

No es difícil inferir esta categoría de las configuraciones metafóricas de Huidobro, precisamente por un énfasis en los contrastes de los constituyentes de enunciado metafórico[54].

— Noche de tormenta / La oscuridad me muerde la cabeza (HC).

— Mirando pasar los aeroplanos / Pájaros del horizonte (HC).

— Se sienten huir algunos recuerdos / Piezas de caza desbandadas (HC).

— Un villorrio / Un tren detenido sobre el llano (PA).

— El abanico tierno / Un pájaro muerto en pleno vuelo (PA).

— La noche / El sacristán equivocado que apagó las estrellas (PA).

La teoría de otro estudioso de la metáfora, René Jongen[55] informa de las operaciones fundamentales de predicación identificadora que presuponen los enunciados metafóricos de Huidobro. La dinámica predicativa descrita por Jongen es en extremo sugerente como para no imaginar el proceso secreto de la poesía en relación a las categorías lingüísticas.

[49] *Paul Ricoeur,* Opus cit., *p. 291.*

[50] *Chantal Maillard,* La creación de la metáfora, Introducción a la razón poética, *Barcelona, Anthropos, 1992.*

[51] *Chantal Miallard,* Idem, *p. 35.*

[52] *Paul Ricoeur, «El trabajo de la semejanza»,* Opus cit., *pp. 263-321.*

[53] *Paul Ricoeur,* Idem, *p. 445.*

[54] *Marta Rodríguez S., «Estructuras textuales emergentes: una propuesta de estética experimental del creacionismo de Vicente Huidobro», La Serena, Universidad de La Serena,* Logos, *Nros. 3 y 4, 1991, pp. 255-261.*

[55] *René Jongen, «La méthaphore comme éponyme et comme predication d'identité»,* La méthaphore, approche pluridisciplinaire, *Publications Facultés Universitaires, Saint Louis, Bruxelles, 1980, pp. 63-97.*




De acuerdo a esta teoría, la metáfora es el signo nombrante en tanto productor de sentido. En esta calidad, la metáfora relega el significante al rango de mero indicador referencial, instaurando por este mecanismo una predicación autónoma y nueva.

Lo que está en juego, nos dice el autor, es la atribución asertiva o derivada de un predicado B a un sujeto A, dado que el soporte canónico de predicación identificatoria es un enunciado compuesto de una expresión sujeto y de una expresión predicado representadas por A y B que introducen, respectivamente, los términos extralingüísticos α y ß.

En el análisis de Jongen se ve claramente que la metáfora o el régimen metafórico cumple una doble modalidad semiótica: de designar y significar, pero diseminadas sobre dos signos distintos, los funtores sujeto y predicado. De éstos, sólo el último funciona como sobrenombre. Es decir atribuye su nombre a una cualidad empíricamente relevante del término introducido por la expresión sujeto. Se trata de describir α atribuyéndole una propiedad caracterizante mediante ß.

En esta forma, la predicación metafórica identifica una propiedad implícita de un término α con una propiedad implícita de un término ß[56].

Esta caracterización interpreta plenamente el pensamiento de Huidobro, dado que no son «los aspectos de las cosas» sino propiedades atribuidas lo que cuenta en el enunciado poético.

Por esta misma razón una metáfora como: «La noche / El sacristán equivocado que apagó las estrellas» no supone una equivalencia semántica entre los términos polares del enunciado poético: Por el contrario, se da una nota de jerarquía cósmica que presupone la existencia de algo superior en el orden del universo, de algo perfecto por oposición a la imperfección (de los actos atribuidos del sacristán) de un momento infructuoso de la configuración estelar — símbolo poético éste del proceso de producción atestiguado por grandes poetas de la modernidad desde la época de los románticos alemanes.

De igual forma, en el análisis de la imagen creada:

A B

«Noche de tormenta» «la oscuridad me muerde la cabeza»;

es posible inferir, en cada expresión del enunciado, la introducción de términos extralingüísticos introducidos por A y B. En este punto es conveniente considerar una tesis del autor referida al *tertium comparationis*[57]. Jongen la considera parte constitutiva del fundamento o el producto de la identificación metafórica. Por consiguiente, el enunciado metafórico es una afirmación implícita de identidad de propiedades de α y ß.

Ya en «El arte del sugerimiento», Huidobro planteó algo semejante. «Nombrar un objeto —dice en este texto citando a Mallarmé— es suprimir

56 *René Jongen,* Idem, *p. 89.*

57 *René Jongen,* Idem, *p. 89.*



las tres cuartas partes del goce del poema que consiste en adivinarlo poco a poco» (V.H., O.C., p. 693).

En este escrito, Huidobro sintetiza dos técnicas de producción de carácter simbolista: «Evocar poco a poco un objeto para patentizar un estado de alma» o, por el contrario, «escoger un objeto para deducir de él un estado de alma». El ejemplo citado ilustra a la perfección esta idea. Su configuración se orienta en la segunda técnica simbolista de producción textual. No hay una relación objetiva entre las expresiones sujeto y predicado de este enunciado. Sin embargo, por reconstitución es posible llegar al *tertium comparationis*. En estos términos, el estado de ánimo, de sufrimiento (tortura) o de angustia que fundamenta o produce la potencia identificadora de la imagen. Se puede pensar que el desarrollo textual de esta imagen es la modulación de un estado de ánimo paralelo al clímax ascendente del delirio poético.

No es recomendable, por tanto, identificar A y B sino postular que alguna propiedad de ß es necesaria para α como si hubiera un nexo secreto entre ambos términos, que el poeta se propone descubrir, adivinándolo poco a poco.

Conclusión

Varios aspectos del creacionismo de Vicente Huidobro no han sido plenamente elucidados. Uno de ellos es su significación como «Teoría estética general» cuyo postulado referente al delirio poético es fundamental para conocer en esencia el creacionismo. Desde luego, este trabajo nos permite afirmar que, efectivamente, como postula Huidobro, la producción poética implica la concordancia de un estado de exaltación y de apofanía y del proceso metaforizador del texto.

Marta Rodríguez Santibáñez



La niebla

Una fotografía de 1975

Esta muchacha que sonríe,
en el marco enlutado de su fotografía,
con su blusa fresca de encaje
no lo sabe,
ignora que el tiempo se le ha ido,
que saldrá pronto a confundirse
con el vaho polvoriento de los carromatos,
en una feria de aldea,
bajo el sol implacable del mediodía.

Esta muchacha lo olvida
y tiene aún el atrevimiento de creerse inmortal
al pie de los arroyos
donde ha nacido hace ya mucho...
pero un rumor de muerte circula ya en su falda
y no puedo ampararla
y yo que fui su hermano mayor no puedo ya ampararla.

Mirad cómo baila a mi puerta,
en la tarde,
bajo un cielo tranquilo,
al son de una música de organillo
—una música infeliz como sus sueños—.

Un instante, cuando acabe el verano,
y habrá volado hasta los márgenes del mundo,

se habrá ido a desvanecer en el centro de ese lago
donde un hilo de luz enlaza con los muertos.
Será sólo sombra sobre el polvo dormido de las cosas.

Esta muchacha nos mira ya del otro lado del tiempo.

Mueres y estás ya lejos junto al lago

Mueres y estás ya lejos junto
al lago
o al dorso de unas tapias
en que cruzan carros cargados de trigo,
unos días grandes de 1960.

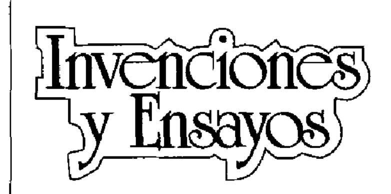
Estás en la lenta galería de los muertos,
en una calle de Córdoba
que el árabe honró con la voz rumorosa del
almuédano.

Después de todo, el tiempo
no ha hecho más que mudar su rumbo
y ahora llegas descalzo,
por un cerro,
al arrabal donde las más ancianas,
en habitaciones blancas,
se agrupan en torno a los braseros
e invocan silenciosas los rostros distintos
del ausente.

Quizás entonces un espejo borroso o una
hoja de álamo
retengan tu juventud dormida

esa hora en que los gallos
se encienden como hogueras en la noche
y se llaman y conversan
en su olvidado lenguaje de otro tiempo.

Alguien agita ya su pañuelo blanco
de viaje



camino al horizonte
de una tierra que no fue nunca tuya.

La pared agrietada en que me apoyo

La pared agrietada en que me apoyo
es blanca
y tiene un fuerte olor a lluvias.

De lo hondo de los maizales
sopla un viento de otro siglo
y aparezco

años atrás
en el asombro de unos ojos
en unas sandalias
que pisan la frescura del mundo.

Sentado en una silla
frente al umbral lejano de mi casa
converso con un vecino
que murió hace ya mucho
—es alto y harapiento
y usa sombrero—.

Por una calle al sol
adormilado
cruzo con un aro
que rueda hasta el fin de la tierra.
No lo alcanzo.

Junto a una lámpara
y bajo la mirada inocente
de alguno que nacerá mañana
intento anotar en mi cuaderno
el canto último del gallo.

No sé quién ronda mi casa
en estas horas.

Debo permanecer despierto.

Padre

Está mi padre en la penumbra.
La tarde le encuentra sentado
en el zaguán,
con su blusa, con su bastón de nácar,
contemplando las nubes
que pasan de un siglo
hasta otro siglo.

Es tan joven ahora
que, hace un rato, ha salido
a los cerros
donde guardo para luego,
su imagen de este mundo.

Sorprendo hoy, en su aroma,
cosas con alma que olvidé: un sombrero,
una llave antigua, unas monedas;
algo que no sé
y se ha quedado
en la palma rugosa de su mano.

Mi padre se aúpa ya hasta otro tiempo,
al escándalo del sol,
al que saluda levemente,
como un vecino más
que se fue
y que nos habla,
en el borde sombrío de una calle.

Sus sandalias grandes
que pisaron la frescura del trigo
descansan aquí al lado,
mi padre es una sombra
que se aleja
hacia el confín del llano
y hacia el temblor del viento.

Si le vuelvo a ver será ya luego,
del otro lado de la noche.



La niebla

Una mujer se inclina sobre un río
y susurra
lentas tonadas de otro tiempo.

Sobre una de esas piedras
alguien ha escrito hace ya mucho
la historia de mi casa.

De que rincón del espejo,
en la callada habitación,
llegan los hombres
que, a la lumbre del brasero,
pueblan la blancura de esta página.

Encuentro, a mi paso,
los dioses de hace un siglo
disueltos en el barro.
Asoman crucifijos, medallas...
y doblando el recodo de una calle
donde el sol de pronto resplandece
la antigua muchacha,
la difunta a la que amé
y que sonríe inmóvil en medio de la brisa.

Cuando cae ya densa la noche,
alguien
hace girar las cerraduras
de una casa
donde yace mi juventud dormida.

Sobre una calle,
a muchas horas de mi vida,
mira con extraño amor
todas las cosas
cubiertas por la niebla.

Aldea del Sur

Bajo el cielo nublado de octubre
los ángeles son casi visibles
de tan cercanos.

Vestida con un gran sombrero
me gritas,
en la calle última de una aldea
del Sur,
como queriendo retenerme ahí,
donde hace cien años,
otras mujeres
pusieron ante mi puerta
briznas blancas de hierba.

En un abrir y cerrar de ojos
huyo
hasta ese patio
donde pervive aún
un piar feliz de gorriones,
donde tú,
con un candil en las manos,
guardas
la luz última de la tierra.

Acaso esté ya muerto.

En esta hora

Y quién de los que fui vuelve
ahora, calle arriba,
con los ojos mismos de entonces.

Quien empuja la pesada puerta
tras la que los míos, sentados como dioses
a la mesa, aguardan mi vuelta.

A cada paso aquí soy otro.
Quizás en el borde demolido de una casa
asome mi abuelo Bernette
con su alta vara de junco,
oteando un horizonte
de carretas y de bueyes
que cruzan en la bruma,
camino no sé de qué otro siglo.

Acaso en esta hora sobre el pilón del agua
aparezca mi rostro tatuado por estrellas.



Quién de los que fui vuelve ya,
con un cuenco de cenizas solamente,
tan leve y misterioso.
Quién deja en el umbral
unas palabras para luego,
con su duro lenguaje de otro mundo.

En esta calle

En esta calle soy sólo un poco de viento,
un ventanal roto, un eco.
Me alejé hace ya tanto.
Hoy vuelvo y a mi paso
la luz agranda los portales.
Encuentro mi porvenir tronchado,
disuelto en el serrín de una carpintería,
abierto como una flor de aire.

Algo que no sé se alza
como una cruz en mi recuerdo
mientras camino a solas
y cae densa la noche sobre el mundo.
En un recodo de este patio ya nadie
me reconocería.
Yo no sé si es un ángel o mi abuelo Bernette
quien asoma a esa puerta,
apoyado en su bastón de cielo.

Todo lo que no fui me rodea como un grito
en esta hora.

Pronto alcanzaré
el postigo con luna donde,
entre adelfas, me asome a ver el mundo,
hace ya tiempo.

Soy sólo un poco de sombra dormida
en lo hondo de esta calle.

Rafael Adolfo Téllez



José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París

Sirve, pues, la isla de Santa Elena (en la escala de un mundo al otro) de descanso a la *portátil Europa,* y ha sido siempre venta franca, mantenida de la divina próvida clemencia en medio de inmensos golfos, a las católicas flotas del Oriente.
Baltasar Gracián, *El Criticón.* (La cursiva es mía. C.P.).

La imagen de la ciudad de París, como mito originado y transmitido a través de un «discurso textual» procedente de Europa, juega un papel crucial en el proceso de constitución de la identidad cultural hispanoamericana. El mito de París nace a mitad del siglo XIX en Hispanoamérica como un modelo cultural y social en esa búsqueda de identidad propia, y evoluciona a través de la literatura del modernismo desde la imagen de la Cosmópolis que permite a los escritores apartarse de la realidad de sus países y buscar su origen en la cultura europea hasta convertirse en el paradigma de lo artificial y extraño. La decepción de muchos escritores tras confrontar el París ideal, la «patria de todos los artistas», con el París real, y la aparición de una imagen negativa de la ciudad, que empieza a verse como un símbolo de la artificialidad, responsable de la ruptura de los lazos del hispanoamericano con su tierra, servirá, en mi opinión, de contrapunto dialéctico a otro mito que comienza a nacer, o renacer, el de la «naturaleza» y lo «natural» como características propias del subcontinente americano. Este debate proporcionará uno de los cauces ideológicos a la tendencia cultural y literaria que vendrá a substituir al modernismo, la llamada «novela de la tierra» o mundonovismo. En la imagen de París se concentran todos los anhelos de unas nuevas burguesías hispanoamericanas que, a mitad del siglo XIX, enriquecidas por el comercio, buscan un modelo de ciudad y de comunidad que las aparte definitivamente de la

sociedad colonial que ha dejado atrás la independencia. La destrucción de los centros urbanos coloniales de algunas ciudades y su remodelación a imagen de París es el primer paso. El segundo implica la importación de toda clase de objetos, modas y costumbres de París, que aporten a estas nuevas burguesías, deseosas de acceder a los bienes que disfrutan las burguesías europeas, los símbolos de su nueva condición social. Es por ello que el discurso de París no se disemina en Hispanoamérica únicamente a través de textos, sino, y de manera más efectiva, a través de imágenes relacionadas con el lenguaje del comercio y la importación; «las novedades», «la biblioteca», «la colección», «el museo» y «el interior» serán, entre otras, las metáforas que rodearán la imagen de París en los textos de unos escritores, los modernistas, que perciben claramente las preferencias de las nuevas burguesías —de las que forman o quieren formar parte, a pesar de rechazarlas formalmente— por los productos venidos de París. Sus obras se presentarán dentro del círculo mercantil que atrae a estas nuevas clases enriquecidas: el del artículo importado de Europa y, más específicamente, de París. En este trabajo examinaré la imagen del escritor hispanoamericano como coleccionista en el gran «catálogo» que le ofrece la cultura europea a través de París.

Críticos como Noé Jitrik han equiparado la actitud de los modernistas en relación con su obra con la de los productores industriales y su marca de fábrica. Siendo el modernismo consecuencia del capitalismo y de la industrialización ausente en Hispanoamérica, aduce Jitrik, el concepto de «fabricación» es asumido por los modernistas, quienes se exhiben como modelos que pudieran ser seguidos por toda la estructura social. Según Jitrik, Darío concibe su actividad poética como «máquina» de hacer poemas *(Contradicciones del Modernismo,* 9).

En mi opinión no son la máquina ni el productor las metáforas que ejemplifican la relación de los modernistas con la sociedad que les rodea, precisamente por la ausencia de una revolución industrial en Hispanoamérica. En este caso la riqueza de las nuevas burguesías proviene del comercio, no de la industria como ocurre en Europa. Partiendo de esta premisa, si queremos equiparar al escritor modernista con los miembros de la sociedad que le rodea me parece que sería más acertado compararlo con el «coleccionista» burgués que se ha enriquecido mediante el comercio de mercancías con Europa y cuya máxima aspiración es crearse un estilo de vida cosmopolita, que es para ellos sinónimo de europeo y, más concretamente, parisino. Su obra no será, pues equiparable a la máquina sino al «álbum», la «colección» o la «tienda de novedades» en donde se exhiben los últimos artículos traídos de París, o del Oriente coleccionado en París. El interés y la importancia que Darío concedía a la figura del



coleccionista se transparenta en el texto que escribe en 1899, sobre el más importante coleccionista español de la época, José Lázaro. En dicho texto, titulado «Una casa museo», tras enumerar el alcance de lo reunido por el coleccionista bajo un mismo techo —«ha llenado su casa de preciosidades antiguas, de armas, libros, joyas, encajes, cuadros, bronces, autógrafos; ha viajado por toda Europa...; es el amigo de todo sabio, de todo escritor...» (12)— afirma que «su camisa está muy cerca de ser la camisa del hombre feliz» (12).

En su obra *A. de Gilbert*, de 1889, Darío escribe acerca del «interior» en donde se refugiaba el joven poeta chileno Pedro Balmaceda:

> ¡Un pequeño y bonito cuarto de joven y de artista, por mi fe!; pero que no satisfacía a su dueño.
>
> El era apasionado por los *bibelots* curiosos y finos, por las buenas y verdaderas japonerías, por los bronces, las miniaturas, los platos y medallones, todas esas cosas que dan a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto... Fija tengo en la mente una reproducción de un asunto que inmortalizó Doré... En todas partes libros, muchos libros, muchos libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*...

Un fragmento al final del libro *A. de Gilbert* nos muestra de manera patente la identificación entre la obra y la colección. Escribe Darío:

> Ya impreso este libro, he recibido el que contiene la «obra» de A. de Gilbert: *Estudios y ensayos literarios*... El libro es como una caja de cristal llena de pequeños bibelots de bronce, de joyas de oro, de alabastros, de camafeos, copas florentinas, medallas, esmaltes; y en el mármol se ve la huella del cincel de acero.

El cotejo del pasaje en el que Darío describía el «interior de artista» de Pedro Balmaceda, su colección de objetos franceses, con el pasaje anterior en que describe su «obra» póstuma nos deja con una respuesta obvia: el libro y el interior son una misma cosa. En ambos se colecciona, se elige del enorme catálogo de la cultura europea, y se dispone de manera que, en palabras de Darío, se den «a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto».

Más adelante Darío insistirá en la metáfora cuando en *Los raros* se refiere así a la obra de Augusto de Armas: «Su libro es labrado cofrecito bizantino, lleno de joyas» («Augusto de Armas» 389). Pero el propio poeta nicaragüense no se escapará de tal comparación con el coleccionista. Años más tarde Gómez Carrillo, en una crónica que forma parte de *Sensaciones de París y de Madrid* en donde reseña la reciente aparición conjunta de *Los raros* y *Prosas profanas*, se dirige a Darío pidiéndole que le permita «hablar de ellos desde el punto de vista del *parisienismo*» (121). Tras comentar los

libros con cierta condescendencia, que le permite su posición de especialista en París, Gómez Carrillo termina su crónica con estas palabras:

> La obra que le piden ya está hecha; es una obra que se compone de muchas obras y que *parece una colección de menudencias* á primera vista, pero que, en realidad, es compacta si las hay. No cambie usted, Rubén. (125, la cursiva es mía)

El paralelismo entre la actividad del escritor modernista hispanoamericano, que recoge motivos de la cultura europea, con el coleccionista de las nuevas burguesías que colecciona para asegurar su estatus social es algo que ya algunos críticos del modernismo, como Aníbal González Pérez, han señalado[1].

En la biografía de Silva también encontramos una estrecha relación con la «mercancía» importada que lo expone pronto al fetichismo de los objetos que provienen de la gran ciudad de París. En la edición de la *Obra completa* de Silva por Héctor Orjuela se reproduce en un apéndice gráfico el anuncio de la Casa Comercial de Ricardo Silva e Hijo que aparecía en las guías de Bogotá de finales de la década de los noventa[2]. Bajo la ilustración de un mozo de cuerda cargando un baúl se puede leer en grandes letras de molde, «Surtido de Mercancías Francesas, renovado mensualmente». Igualmente encontramos en su correspondencia la referencia continua a su trabajo como importador de mercancías.

Silva concibe París como un catálogo que le permite «coleccionar» objetos, ya sean intelectuales o físicos. Al entrar en la colección, lo coleccionado pierde el valor de mercancía, su valor utilitario, para pasar a tener un valor sentimental que lo une al coleccionista. Hannah Arendt, en su introducción a *Iluminaciones* de Walter Benjamin analiza el papel del coleccionista en la obra del pensador alemán y nos proporciona las pistas para entender al protagonista de *De sobremesa* en relación con esta figura. Según Arendt, Benjamin podía entender la pasión del coleccionista como una actitud afín a la del revolucionario debido al hecho de que la colección puede reunir cualquier categoría de objetos (no únicamente objetos artísticos, los cuales están ya de hecho apartados de cualquier utilidad) y de ese modo redimir tal objeto al no valorarlo como un medio para un fin sino por su valor intrínseco[3].

La actitud de revolucionario atribuida metafóricamente al coleccionista tiene que ver con su aproximación al pasado y a la tradición, por su intento de romper la cadena que transmite dicha tradición a través de la autoridad, como algo sólido y compacto, mediante la selección y el establecimiento de un nuevo orden. Este es el punto que nos interesa con respecto a Silva y que Hannah Arendt concreta en su comentario del ensayo de Benjamin titulado «Desembalando mi biblioteca»:

[1] *Aníbal González, en su estudio del interior modernista,* La crónica modernista hispanoamericana *(Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983), 32-33, trae a colación el trabajo de Walter Benjamin sobre «Louis-Philippe o el interior», perteneciente a la serie que compone el más ambicioso* París, capital del siglo XIX, *para relacionar el interior con la figura del coleccionista.*

[2] *José Asunción Silva,* Obras Completas. *(Madrid: C.S.I.C., 1990), 724.*

[3] *«En tanto el objeto coleccionado posee únicamente un valor* amateur *y ningún valor de uso... y en tanto el coleccionismo puede afirmarse a través de cualquier categoría de objetos (no únicamente objetos artísticos, que ya están de por sí apartados del mundo cotidiano de los objetos de uso porque no «sirven» para nada) y así redimir dicho objeto como cosa, puesto que ya ha dejado de ser un medio para un fin y ha cobrado un valor intrínseco, Benjamin podía entender la pasión del coleccionista como una actitud afín a la del revolucionario». Hannah Arendt, «Introducción. Walter Benjamin: 1892-1940».* Iluminations. *Walter Benjamin. (New York: Schocken Books, 1969). 42. He traducido las citas del texto de Arendt, del que no conozco una versión en castellano.*



Así como el heredero tiene el lujoso privilegio de rodearse de los tesoros del pasado, del mismo modo la actitud del coleccionista... es, en el más completo sentido del término, la postura del heredero que, al tomar posesión de las cosas —y la propiedad es la relación más profunda que uno puede establecer con los objetos— se establece él mismo en el pasado, para conseguir así, sin ser perturbado por el presente, «revivir el pasado». (43)

En esta cita se halla la clave para entender la posición del personaje de *De sobremesa* como coleccionista y la razón por la que detrás tal actitud se encuentra la búsqueda de identidad del escritor hispanoamericano, que comienza con el establecimiento de un pasado, mediante el asentamiento de un origen. Ya en el relato liminar de la novela se trata de establecer un linaje que enlace al protagonista, Fernández, con una genealogía europea. Silva está tratando de establecer un paralelo con Des Esseintes, el protagonista de *A contrapelo,* de Huysmans. Des Esseintes es un «heredero» que procede de un linaje cuyos miembros aparecen en la primera página de la novela a través de esos retratos que son como «un punto de contacto entre el pasado y el presente» *(A contrapelo* 118). Fernández, sin embargo, a pesar de su intento de mostrar escudos heráldicos, sabe muy bien que su descendencia criolla ha roto esa sutura entre el presente y el pasado, y la prueba es que el único retrato que aparece en el interior de su casa es «la cabeza de un burgomaestre flamenco, copiada de Rembrant» (229). Es importante notar el hecho de que no se trate de un antepasado y de que ni siquiera sea una obra original sino una copia, vago reflejo de un clásico de la pintura europea. El modo de convertirse en heredero de un pasado consistirá pues en «tomar posesión de las cosas» a través de una colección, estableciendo la relación más profunda con los objetos, la de la propiedad. Esta relación con los objetos de la colección queda suficientemente explícita a lo largo de la novela cuando el protagonista confiesa continuamente su pasión acumuladora, y se autodefine, por ejemplo, como

el adorador del arte y de la ciencia que ha juntado ya ochenta lienzos y cuatrocientos cartones y aguas-fuertes de los primeros autores antiguos y modernos, milagrosas medallas, inapreciables bronces, mármoles, porcelanas y tapices, ediciones inverosímiles de sus autores predilectos, tiradas en papeles especiales y empastadas en maravillosos cueros de oriente (250).

Un pasaje, sin embargo, resulta suficiente para demostrar el énfasis que el texto pone en esta pasión del coleccionista. Escribiendo en su diario acerca de las afinidades que le unen a María Bashkirtseff, dice el narrador dirigiéndose a ésta:

si se te compara con el fanático tuyo que a los veintiséis años, al escribir estas líneas, siente dentro de sí, bullir y hervir millares de contradictorios impulsos encaminados a un solo fin, el mismo tuyo: poseerlo TODO... (248)

Sintiéndose huérfano de una tradición propia, «original» que sustente su identidad, José Fernández abandona su tierra americana y llega a París en busca de esa «colección» donde se sienta dueño de su pasado.

Ambiciones que haciéndome encontrar estrecho el campo y vulgares las aventuras femeninas y mezquinos los negocios, me forzasteis a dejar la tierra... y venir a convertirme en rastaquoere ridículo... el *richissime Américain don Joseph Fernández y Andrade* [que] compró tal cuadrito de Raffaeli... (249)

Siguiendo las reflexiones de Arendt, la actitud del protagonista de *De sobremesa* se puede considerar como «revolucionaria» y su pasión por el coleccionismo como una protesta contra la tradición heredada.

La tradición pone el pasado en orden, no sólo cronológicamente sino ante todo sistemáticamente, al separar lo positivo de lo negativo, lo ortodoxo de lo herético y lo relevante de lo irrelevante. Por el contrario, la pasión del coleccionista no sólo es asistemática, sino que bordea lo caótico, no tanto por ser una pasión sino por estar en relación con un objeto que no es clasificable, cuyo valor descansa en su «carácter genuino», en su unicidad, algo que desafía cualquier clasificación basada en un orden. (Arendt 44)

La colección de Fernández no consiste únicamente en *bibelots* y tapicerías. Como expresa muy claramente el personaje su pasión consiste primordialmente en «almacenar sensaciones e ideas» (250). También coleccionará mujeres europeas de todos los países posibles, músicos famosos, pensadores, idiomas... Y al formar parte de su colección, al poseerlos de manera asistemática, el protagonista trata de romper esa tradición que le ahoga, que reconoce como ajena, para poder así convertirse en propietario de su pasado. En este sentido la colección de Fernández es un reflejo, un eco de la labor de coleccionismo que realiza el propio autor en el texto, apropiándose de discursos pertenecientes a la modernidad europea. En un reciente y original artículo titulado «Reading Sarmiento: Once More with Passion», Carlos J. Alonso expone la teoría de que la modernidad hispanoamericana fue fundamentalmente un fenómeno retórico:

Al afirmar que la experiencia hispanoamericana de la modernidad fue fundamentalmente retórica me refiero a algo más que a su cualidad como fenómeno o efecto de un discurso: es decir, un caso discursivo que no se vio acompañado por los adornos materiales de la modernidad. Se puede afirmar que la modernidad en Hispanoamérica se manifestó superficialmente como una apropiación casi indiscriminada de discursos que eran considerados «modernos», con la intención, hasta cierto punto ingenua, de alcanzar la modernidad misma por el mero hecho de utilizarlos. (42. Traducción mía).

Siguiendo tal reflexión, *De sobremesa* se nos aparece como un modelo claro de tal apropiación de discursos considerados «modernos» por Silva en



su afán por hacer suya la «modernidad» europea. Y uno de los primeros discursos de que se sirve el autor colombiano es el «discurso de París», apropiación que se da, por otra parte, en la práctica totalidad de los modernistas[4]. A ese se unen, entre otros, el discurso decadentista de la enfermedad, el discurso del progreso del positivismo y el discurso del museo y la colección.

Lo caótico de la colección y la conexión entre el valor de lo coleccionado y su origen aparecen también de manera explícita en el texto.

> Al comenzar los tapiceros a desarmar la casa me he quedado sorprendido del número de objetos de arte y de lujo que insensiblemente he comprado en estos seis meses y los he remirado uno por uno, con cariño, porque en lo futuro me recordarán una época de mi vida más noble que los últimos años. (299)

Otro aspecto del coleccionista que comenta Arendt a propósito de la obra de Benjamin, y que aparece claramente reflejado en *De sobremesa,* es el de la relación entre el coleccionista y el interior. El coleccionista no sólo se retrae del público en la privacidad de sus cuatro paredes, sino que se lleva consigo toda clase de tesoros que algún día fueron propiedad pública para decorarlas (Arendt 43).

Cuando comienza la novela, antes de la lectura del diario, encontramos al protagonista encerrado en un interior donde la colección adquirida en Europa (notemos cómo se menciona específicamente «la colección») llena las páginas, haciendo que el lector tenga que abrirse paso en su lectura ante la maraña de objetos que salen al paso:

> No son tanto las tapicerías que se destiñen en el vestíbulo, no los salones suntuosos, no los bronces, los mármoles y los cuadros de la galería, ni el gabinete del extremo oriente con sus sederías chillonas y sus chirimbolos extravagantes, ni las colecciones de armas y de porcelanas, ni mucho menos tu biblioteca ni las aguafuertes y dibujos que te encierras a ver por semanas enteras. (234)

La última decisión, la última acción que lleva a cabo José Fernández antes de que lo encontremos en América, en su interior, rodeado de su colección, consiste en vaciar el interior de su casa en París y embalar su colección para cruzar el Atlántico con ella, con esa «portátil Europa» en la feliz y anticipadora expresión de Gracián citada en el epígrafe. En su pretensión de encontrar su identidad despedazando la tradición europea de su tiempo en pequeñas piezas coleccionables, en su intento de convertirse en heredero de su propia colección, el personaje debe destruir el contexto que da sentido a los objetos, en este caso su relación directa con París. Como afirma Arendt en su análisis de las ideas de Benjamin,

> La verdadera, y en gran parte incomprendida, pasión del coleccionista siempre es anárquica, destructiva. Pues su dialéctica es la siguiente: combinar con la lealtad a

[4] *Acerca de la formación y difusión del mito de París en Hispanoamérica véase mi tesis doctoral* Mito y realidad de París en la prosa modernista hispanoamericana, *(Tesis, University of Texas at Austin, 1992) en donde intento definir los contornos del estátus mítico de la capital francesa en las letras hispanoamericanas de finales de siglo. En mi trabajo se muestra de qué manera el mito de París evoluciona en la prosa hispanoamericana del siglo XIX y principios del XX y cómo las exploraciones literarias de París como paradigma de la cultura francesa y europea por parte de los autores hispanoamericanos les permitió —por comparación y contraste— llegar a una definición de su propia identidad cultural. Al comienzo, la atracción que ejerce París en los escritores hispanoamericanos reside en su modernidad, en su simbiosis entre progreso y arte. Pero a finales del siglo XIX París ha pasado a convertirse también en un símbolo de la corrupción, la frivolidad y la decadencia moral que afecta a los hispanoamericanos que se acercan a la ciudad de la luz. Es entonces cuando parte de los escritores modernistas hispanoamericanos comienzan a volver la mirada hacia la naturaleza y las gentes de su tierra y retoman el discurso de la «naturaleza» como uno de los mitos fundadores de su cultura. Acerca de los mitos fundadores de la literatura hispanoamericana*



un objeto, con elementos específicos, con cosas amparadas a su cuidado, una obstinada protesta subversiva contra lo típico, contra lo clasificable (Benjamin, «Lob der Puppe», *Literarische Welt*, 10 de enero, 1930). El coleccionista destruye el contexto en el que su objeto fue anteriormente parte de una entidad mayor y, como únicamente aceptará aquello que sea auténticamente genuino, debe depurar el objeto elegido de todo aquello que tenga de típico. (45)

Darío consideraba el libro y el interior como una misma cosa. En ambos se colecciona, se elige de ese depósito o catálogo de la cultura europea, y se dispone de manera que se de «a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto» (Darío, *A. de Gilbert* 352). De igual manera, puede considerarse *De sobremesa* como el recinto final de la colección de Silva, como un texto en cuya propia estructura se aprecia la voluntad de destruir el contexto y cuya ausencia de un marco que englobe todas sus experiencias puede verse del mismo modo. La aparición de la novela en 1925, casi treinta años después de escrita, resulta irónicamente una salida final y póstuma de contexto. En *De sobremesa* se ejemplifica de manera alegórica el dilema que perseguía a los hombres de letras hispanoamericanos de su tiempo: la situación cultural de unos países que los obligaban a convertirse en coleccionistas del catálogo que les ofrecía la cultura europea. En mi opinión, la novela refleja tal situación como un callejón sin salida en la derrota final del personaje que no ha encontrado en su periplo europeo, ni en esa «decoración» *(sic)* en que se mueve en su interior parisino, esa identidad que tan afanosamente se ha dedicado a buscar.

Ahora acabo de pasearme por el hotel, que está vacío, con las paredes y los pisos desnudos. Mis pasos repercuten en los salones desiertos y como agrandados por falta de muebles... Muebles y objetos de arte, caballos y coches, todo el fastuoso tren que fue como la decoración en que me moví en estos años de vida en el viejo continente, me esperan ya en el vapor que al romper el día comenzará a cruzar las olas verdosas del enorme Atlántico para ir a fondear en la rada donde se alza, con el eléctrico fanal en la mano, la estatua de la Libertad, modelada por Bartholdi... (348)

Si la ciencia decimonónica se apoyaba en la metáfora del museo donde, en palabras de Théophile Gautier, «se pueden leer, como en un libro abierto, los orígenes»[5], ahora, a finales de siglo, la literatura recurre a la metáfora del interior, donde las cosas despliegan un valor que les es propio o que, por lo menos, depende de la voluntad del coleccionista (González, *La crónica modernista* 33). Pero en *De sobremesa* la imagen que se nos ocurre como alegoría de tal cambio es la de un José Fernández que, no encontrando tal origen en el museo, se dedica a saquearlo para crear su propia colección.

Ricardo Cano Gaviria, en su artículo titulado «El periplo europeo de J. A. Silva», habla de la diferencia entre el conocimiento de París de un escritor de provincias como Maurice Barrès y el de Silva:

véase el libro de Roberto González Echevarría, Myth and Archive: a theory of Latin American narrative, *(Cambridge: Cambridge U P, 1990). Con respecto a la fundación de la llamada «novela de la tierra» véase el fundamental estudio de Carlos J. Alonso* The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochtony *(Cambridge: Cambridge U P, 1990).*

[5] *En su obra* Le Musée Ancien. *Citado en Lee Fontanella,* La imprenta y las letras en la España romántica *(Berna: Peter Lang Publishers, 1982). (436). Traducción mía.*



> El abordaje de París en cada uno de los dos provincianos ha sido diferente: Barrès, tres años mayor que José Asunción, sabía que tendría tiempo de conquistar la ciudad, mientras que el colombiano sabe por anticipado que sólo tendrá tiempo de saquearla. (457)

Tal es el verbo adecuado para expresar la relación del colombiano con la ciudad de París: saqueo. Sabemos que Silva no se separaba de una libretita en la que anotaba continuamente todo tipo de informaciones, desde libros, lecturas y encuentros hasta fórmulas terapéuticas[6].

El fin de la imagen de París como museo puede relacionarse con el comienzo de la imagen de París como enfermedad, como centro de la entropía. Como afirma Eugenio Donato:

> Lo que la termodinámica hace imposible es una Historia concebida como arqueología. A largo plazo, las metáforas de la termodinámica sustraerán, tanto a la geología de Cuvier como a los museos de artefactos naturales o humanos, de cualquier privilegio epistemológico, reduciéndolos a una curiosa colección de objetos disparatados... (236. Traducción mía)

La metáfora de ese museo de la historia que se disipa y se disgrega, es la colección. Si en el museo se mostraba la historia como un espectáculo eternamente presente con orígenes transparentes y un fin antropocéntrico, en la historia que introduce la termodinámica, los orígenes se borran para siempre, las diferencias desaparecen, y el fin predecible es el de un universo gobernado por las leyes de la causalidad y las estadísticas (Donato 237-8). La entropía conduce a la noción de decadencia, descomposición y podredumbre inscrita en las páginas del diario de Fernández que narran sus últimos días en París.

En ese París como museo saqueado que se disgrega en una colección, el protagonista de la novela de Silva decide convertirse en heredero de su propia tradición, en poseedor de su «portátil Europa» que, una vez completada, embala y traslada a su país. La conclusión, evidente al comienzo de la novela, es un callejón sin salida, una «decoración» —en palabras del propio Silva— sin contacto con la realidad de su entorno «natural» americano, que no puede durar mucho. Como afirma Walter Benjamin en «Desembalando mi biblioteca», «privada de su coleccionista, la colección pierde su sentido... Sólo al extinguirse, el coleccionista es comprendido» (32). Poco después de reescribir *De sobremesa* Silva se suicidó. Tal vez era muy consciente de que, solamente tras su desaparición, su colección podría comenzar a ser entendida.

Cristóbal Pera

[6] *En su artículo «El periplo europeo de José Asunción Silva, (Marco histórico y proyección cultural y literaria)»,* José Asunción Silva, Obra completa. *Ed. Héctor H. Orjuela. Colección Archivos (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990). 443-470, Cano Gaviria apunta sagazmente la relación entre Silva y la figura del reportero: «En vez de secundar a sus amigos en las correrías y pasatiempos a las que suelen entregarse los* rastaquouères *en París, José Asunción orienta su curiosidad por otro camino. De entrada, como un improvisado reportero —ademán subrayado por la secreta libretita antes mencionada—, lo quiere saber todo acerca de los que se le ponen a tiro» (449).*



Bibliografía

ALONSO, CARLOS J. «Reading Sarmiento: Once More, with Passion». *Hispanic Review* 62.Winter (1994): 35-52.

ARENDT, HANNAH. «Introduction. Walter Benjamin:1892-1940». *Iluminations.* Walter Benjamin. New York: Schocken Books, 1969. 1-51.

BENJAMIN, WALTER. «Desembalando mi biblioteca». Trad. J. F. *Quimera,* nº 58. 28-32

CANO GAVIRIA, RICARDO. «El periplo europeo de José Asunción Silva. (Marco histórico y proyección cultural y literaria)». *José Asunción Silva, Obra completa.* Ed. Héctor H. Orjuela. Colección Archivos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. 443-470.

DARÍO, RUBÉN. «'A. de Gilbert' (Pedro Balmaceda Toro)». *Rubén Darío: obras de juventud.* Ed. Armando Donoso. Santiago de Chile: Nascimento, 1989. 351-55.

DARÍO, RUBÉN. «Augusto de Armas». *Los raros, Obras completas.* Ed. Alberto Ghiraldo y Andrés Gómez. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1954. III: 388-392.

DARÍO, RUBÉN. «Una casa museo». *Don José Lázaro (1862-1947) visto por Rubén Darío y Miguel de Unamuno.* Valencia: Editorial Castalia, 1951.

DONATO, EUGENIO. «The Museum's Furnace: Notes towards a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*». *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Ed. Josué V. Harari. New York: Cornell University Press, 1979. 213-238.

FONTANELLA, LEE. «Parnassian Precept and a New Way of Seeing Casal's Museo ideal». *Comparative Literature Studies* 7.4 (December 1970): 450-479.

GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE. *Sensaciones de París y de Madrid.* París: Garnier, 1900.

GONZÁLEZ, ANÍBAL, *La crónica modernista hispanoamericana.* Madrid: José Porrúa Turanzas S.A, 1983.

GONZÁLEZ, ANÍBAL. *La novela modernista hispanoamericana.* Madrid: Gredos, 1987.

GRACIÁN, BALTASAR. *El Criticón.* Ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 1980.

HUYSMANS, JORIS KARL. *A contrapelo.* Ed. Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 1984.

JITRIK, NOÉ. *Contradicciones del Modernismo: productividad poética y situación sociológica.* México: El Colegio de México, 1978.

PERA, CRISTÓBAL. *Mito y realidad de París en la prosa modernista hispanoamericana.* Tesis doctoral. Texas: University of Texas at Austin, 1992.

SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. «Correspondencia». *José Asunción Silva: Poesía y prosa.* Eds. Santiago Mutis Durán y J. G. Cobo Borda. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979. 350-400.

SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. *Obra completa.* Colección Archivos. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

LECTURAS



Biblioteca Hispánica, ICI

Noticia de un secuestro

Del realismo mágico al realismo macabro*

Noticia de un secuestro, el último libro de Gabriel García Márquez, enfrenta al lector con la devastadora y letal sustancia que los colombianos han aprendido a tomar por su realidad cotidiana. Se trata de una crónica que reconstruye un período de seis meses en el que la mafia ejecuta sistemáticamente diez secuestros con la finalidad de detener el tratado de extradición que arrojaría a las cárceles norteamericanas a los señores de la droga. Triste y difícil tarea la de su autor tener que iniciar ese viaje a los infiernos e intentar poner sobre el papel el mustio horror que padecieron en la vida real las víctimas de semejante operación.

Que la realidad supera a la ficción, es algo que pregonan los que navegando en la corriente del realismo mágico, como García Márquez, defienden el vivísimo realismo de sus ficciones, y nadie mejor que el autor de *Cien años de soledad* en la técnica de facilitarnos datos, cifras, estadísticas y medidas precisas, afirmando con ello el efecto de realidad que garantiza la maravillosa verosimilitud de sus ficciones, lo que, sin duda, convierte su oficio en una placentera tarea.

Si el autor se ha referido en numerosas ocasiones al placer de la escritura, en el caso de la maquiavélica trama de *Noticia de un secuestro*, éste parece dar paso al dolor de tener que presentar una historia más macabra que mágica, para la que habría que crear otras maneras de nombrar las cosas. ¿Tiene sentido apelar a la distorsión grotesca o utilizar el recurso del esperpento para inflar una realidad que supera los límites de lo imaginado? ¿Es posible hacer de la aventura literaria ese juego de anticipaciones, esa puesta en escena de detalles, de atmósferas, de símbolos y de claves que hacen las delicias de sus apasionados lectores?

Quizás el hábil cronista resuelva las dudas del novelista, con un conocimiento de las técnicas que le permita presentar en toda su desnudez y crudeza una narración laberíntica cuyo desarrollo acerca a los personajes hasta las entrañas de la bestia, removiendo la conciencia del lector, especialmente en los momentos en que víctimas y secuestradores se enfrentan en una forzosa y violenta intimidad que produce escalofríos. Es en esos instantes en los que la historia alcanza su máximo grado de tensión y zozobra, allí donde el ser humano es degradado a su ínfima condición, pues la violencia no sólo recae sobre el cuerpo, sino que socava la conciencia y perturba las zonas más íntimas del ser.

El lugar

Nada más apropiado que la imagen del laberinto para reconstruir la geografía de una ciudad como Bogotá, sitiada por presencias oscuras, manejada por un cerebro al frente de una poderosa organización, que mueve las fichas con la frialdad de un ajedrecista. La narración se inicia en la avenida Circunvalar, un cordón que ciñe los cerros de la ciudad y que permite el fluir hacia el Norte, sin tener que padecer el tortuoso tránsito de las avenidas centrales donde los habitantes desesperan entre el trabajo y la casa, ahogándose en apretados autobuses urbanos e insoportables emanaciones tóxicas.

El secuestro que abre el relato ocurre en esa hora crepuscular tan propicia para el hampa, cuando el ciudadano de a pie se afana por llegar a su refugio, agradeciendo a la fortuna un sitio en esos inhumanos

* Noticia de un secuestro: *Gabriel García Márquez, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, 327 pp.*

autobuses. Quienes tienen la suerte de huir de esa vorágine en sus coches, trepan hasta la Circunvalar, abriéndose paso hacia el Norte. En esa dirección se dirigían dos de las víctimas, sin sospechar que desde hacía meses estaban en el punto de mira del oscuro señor Pablo Escobar.

La ciudad, claramente dividida en dos sectores, traza de manera implacable una cada vez más insalvable barrera social en la que ricos y pobres se miran con mutua desconfianza. Esta situación ha conducido a los ciudadanos a un estado de paranoia prácticamente inevitable, pues no conviene olvidar que en el momento menos esperado y desde cualquier lugar, el enemigo puede saltar, avasallar, forcejear, maltratar, despojar, violar, vejar o matar.

Sólo el hampa ha sabido apoderarse del espacio urbano, dominando las calles con sofisticados sistemas de comunicación, sembrando el terror con sus asesinos a sueldo, burlando los frágiles sistemas de seguridad del Estado y haciendo de la impunidad el valor más interiorizado en la conciencia de la gente.

Noticia de un secuestro traza el mapa de una ciudad que fluye con una dificultad exasperante, que creció de forma anárquica y que avanza por donde puede, sin un sentido muy claro de su destino. La mayoría de los habitantes que no ha conocido otra frontera que el Norte excluyente y el Sur excluido, acumula un odio y un rencor tan interiorizados que se convierten en desprecio por ellos mismos. El cautiverio enfrenta no sólo a una organización delictiva con el aparato estatal, también fuerza a mirar de frente el rostro de un país clandestino y cómplice de la violencia

Olvidando la piedad y la solidaridad, entendidas no como valores cristianos, sino como principios cívicos elementales, las gentes se abren paso en una salvaje economía de mercado cuyas tiendas se designan con nombres como *El tortazo, La bomba, El golpe, El combate, El gorila,* paródica referencia a la violencia y al feroz capitalismo que ahoga a muchos y enriquece a pocos de manera tan rápida como efímera. El tránsito es difícil, los espacios peatonales no existen, los ladrones acechan, la policía mira con indiferencia. Por eso los autores del múltiple secuestro pudieron ejecutar con tanta eficacia su plan.

Las víctimas

Entre los secuestrados se encontraban personajes públicos, periodistas emparentados con la clase política, como Maruja Pachón, hermana de la viuda del líder liberal Luis Carlos Galán, asesinado por el narcotráfico, por manifestar abiertamente en su campaña política su propósito de acabar con la organización delictiva del narcotráfico.

Precisamente el testimonio de Maruja, secuestrada junto con su cuñada Beatriz, motiva el libro, al contarle al autor los pormenores de su cautiverio de seis meses. Pero, como más tarde constatará García Márquez, este secuestro no estaba desligado del de las otras nueve personas que la mafia eligió como fichas para presionar al gobierno de César Gaviria, artífice del proyecto de una nueva constitución colombiana, en uno de cuyos puntos se trataba el candente problema de la extradición de los delincuentes reclamados por la justicia norteamericana.

El primero de aquellos secuestros había sido el de Diana Turbay, hija del expresidente Julio César Turbay y directora de la revista *Hoy x hoy* y del noticiero *Criptón*. La víctima fue conducida mediante engaños con su equipo de trabajo: la editora del noticiero, el redactor y dos camarógrafos. El truco del que se valieron los secuestradores fue una entrevista con el cura guerrillero Manuel Pérez, comandante supremo del Ejército de Liberación Nacional. El tema, de interés nacional, no sólo era una bomba noticiosa, sino una posibilidad, como lo creyó Diana, de abrir un diálogo con los alzados en armas y propiciar un proceso de paz. Por eso no fue posible disuadirla de su empeño en acudir a la cita. Así, el 30 de agosto de 1990, a las cinco de la tarde, Diana y sus colaboradores emprendieron la ruta hacia el invisible y peligroso camino de su cautiverio, en un lugar próximo a la ciudad de Medellín.

Diecinueve días después fue secuestrada Marina Montoya cuando acababa de cerrar su restaurante, situado en el sector Norte de la ciudad. Marina volvió a abrir su negocio al reconocer a tres de sus clientes que las últimas semanas habían estado comiendo, departiendo alegremente e impresionando al personal por su amabili-

dad y por las jugosas propinas que dejaban a los camareros. Pero aquella noche mostraron su verdadero rostro. La inmovilizaron, la maltrataron y se la llevaron sin sentido en el baúl de un coche. El secuestro fue interpretado como una represalia del narcotráfico por el incumplimiento del gobierno a los acuerdos entre los narcotraficantes y el hermano de la víctima, Germán Montoya, secretario general de la presidencia durante el gobierno anterior a Gaviria, a quien le habían secuestrado anteriormente su hijo. La versión más conocida es que éste había sido liberado después de un compromiso secreto con el gobierno que no se cumplió, por lo que en la conciencia de todos estaba el que a Marina sólo la habían secuestrado para matarla.

Cuatro horas después del secuestro de Marina fue interceptado el automóvil de Francisco Santos, jefe de redacción de *El tiempo*, el diario más influyente del país, descendiente de una estirpe de hombres de Estado, representantes de las clásicas oligarquías criollas. La operación fue tan rápida que ni siquiera llamó la atención en medio del tránsito alborotado. Su cautiverio en plena ciudad tampoco alteró a los vecinos del barrio con quienes sin duda se cruzaban los delincuentes.

Los cerebros del plan

Que un narcotraficante, que empezó siendo ladrón de coches, se haya convertido en uno de los hombres más ricos del mundo y haya adquirido tanto poder como para poner en jaque mate no sólo al gobierno de su país, sino a los servicios de seguridad de los Estados Unidos, es algo insólito en sociedades modernas donde el Estado ejerce un control sobre los ciudadanos al tiempo que protege y vela por sus intereses, desde unos principios democráticos afianzados después de dos guerras mundiales. Pero no lo es en una sociedad como la colombiana donde la iniciativa individual puede superar las barreras sociales.

Esta fuerza unida a otras podría contribuir a quebrar la costra del clasismo que separa a las masas ignorantes de las élites y resolver muchos de los problemas. Pese a todo, esto es imposible en cuanto la superación de esas barreras sólo les parece viable desde la ilegalidad y la clandestinidad. Nacotraficantes y guerrilleros han alcanzado tanto poder que se han tomado zonas del país estableciendo sus propias leyes y armando sus ejércitos de asesinos a sueldo.

Por eso la carrera de Pablo Escobar fue meteórica. Su mítica figura se levanta hoy entre las gentes humildes de las barriadas de Medellín que hicieron de su tumba un lugar de peregrinación. ¿Cómo olvidar que él construyó urbanizaciones para los humildes? Él hizo realidad un sueño prometido por tantos políticos y se ganó a los adolescentes de aquellos barrios, permitiéndoles transitar en sus motos sintiéndose los amos de la ciudad, con sus armas, sus tenis de marca y sus cazadoras de piel.

La imagen que García Márquez nos ofrece de Escobar es la de un hombre frío, desconfiado y astuto: «Era su propio jefe militar, su propio jefe de seguridad, de inteligencia y de contra inteligencia, un estratega imprevisible y un desinformador sin igual». Encerrado en su laberinto, manejaba los hilos de su organización, creando la confusión para escabullirse y evitar de manera magistral dejar pruebas de sus actos.

Sólo un hombre pudo negociar su entrega a las autoridades colombianas, una figura también mítica, un sacerdote eudista de 82 años, que desde 1955 tenía un espacio televisivo en el que explicaba a la audiencia sus epístolas de contenido social y religioso. Para muchos, incluidos Pablo Escobar y los guardianes de los secuestrados, era un santo. Y fue desde su espacio televisivo desde donde, hablando en clave, negoció la entrega del hombre más temido, odiado y admirado entre los colombianos.

La dimensión que puede alcanzar una figura como la de Pablo Escobar en una sociedad, invita a reflexionar sobre el mapa mental de un país y sobre la forma como se instala el horror en el imaginario colectivo. Los capos necesitaban un espacio fijo y su poder no les facilitaba los mecanismos para arraigarse en su suelo, ejerciendo impunemente sus particulares principios. Si su miedo a la extradición fue el motivo principal de la guerra, que utilizó el secuestro de diez personajes como medida de presión, su peculiar fe religiosa estableció un punto de unión con los enemigos y posibilitó la entrega del máximo jefe.

Los secuestradores

García Márquez reconstruye la atmósfera de zozobra que vivieron Maruja y su cuñada en un cuarto de dos metros por tres. Allí compartieron cautiverio con Marina, cuya figura es la viva imagen de la muerte. Con sólo una cama para ella, iluminada de día y de noche, y un colchón tirado en el suelo para las otras dos, sus secuestradores las mantuvieron vigiladas en un régimen peor que el carcelario. Un espacio semejante hace imposible la intimidad, se comparte el mismo aire pestilente, se reciben los humores de los otros y el contacto es inevitable. Entonces no hay más remedio que hablar e intentar conocer a los enemigos.

Aprender a convivir con esos personajes fue lo más difícil para los rehenes y esto se aprecia en el desarrollo de la trama. Los cuatro que vigilaban a Maruja y sus compañeras se turnaban de a dos en dos, sentados en el piso, aferrados a sus metralletas. Su condición común era el fatalismo y la certeza de que iban a morir jóvenes. Justificaban su abominable oficio alegando que así podían ayudar a la familia, comprarse ropa buena, tener motos y rodear de regalos a la madre, que adoraban por encima de todo, hasta el punto de estar dispuestos a morir por ella. De origen humilde, se alimentaron con el odio hacia los ricos, a quienes responsabilizaban de su miseria. Este rencor secular se expresa violentamente en frases como la que arroja a Maruja uno de ellos: «Oligarcas de mierda, ¿es que se creían que iban a mandar siempre?» Prisioneras y carceleros entablan diálogos de una intensidad peligrosa entre gentes acostumbradas a matar al ver reflejada su propia violencia en la mirada de otro.

Algunos, al marcharse, les dejaban estampitas del Divino Niño Jesús como recuerdo. Eran devotos del mismo Divino Niño Jesús de sus rehenes, y como ellos, rezaban para implorar misericordia con una perversa devoción en la que rogaban por la feliz culminación de sus horrendas tareas. La mezcla de tranquilizantes con cerveza les infundía valor para emprender sus cinematográficas aventuras, robar coches y sembrar el terror en las calles. Pero lo que sorprende es que también entre ellos se encontraban jóvenes que habían realizado estudios de bachillerato e incluso algún semestre en la universidad, lo cual obliga a pensar sobre los principios éticos que legitiman estas prácticas entre ciudadanos comunes.

De esta juventud sin futuro, que aprecia tan poco su vida, se han ocupado antropólogos y sociólogos. En ellos se puede ver el rostro de un país marcado por tantas cicatrices, en el que parece urgente un paréntesis para la reflexión. Su comportamiento psicótico muestra los síntomas de una enfermedad y fija los rasgos de personajes tristemente ilustres como Lamparón, que sufría espasmos de terror y limpiaba con alcohol las cosas que tocaba para no dejar huellas digitales. También ellos estaban secuestrados y a merced de jefes cuyas decisiones eran imprevisibles. En su mayoría eran muchachos de Medellín que no conocían Bogotá y, como sus rehenes, eran conducidos en los baúles de los coches y con los ojos vendados y, del mismo modo, eran asesinados cuando entorpecían los planes de los jefes.

Los vecinos

Otro de los aspectos de la narración al que García Márquez presta atención es la descripción del carácter y las costumbres de quienes llevaban la casa donde estuvieron cautivas Marina, Maruja y Beatriz. Se trataba de una pareja con dos niñas de siete y nueve años que asistían normalmente a la escuela del barrio y a veces jugaban con sus amiguitos en el patio. La maestra los visitaba con regularidad, junto con otros amigos más ruidosos que improvisaban fiestas e incluso celebraron con champaña y tarta el cumpleaños de Maruja. La noche de fin de año, un cura inocente o cómplice, visitó la casa y la roció con agua bendita.

Eran ciudadanos normales, tan familiarizados con el horror que quizás no alcanzaban a medir las dimensiones de sus actos. Todos estos personajes configuran una geografía humana donde la indiferencia, que es un arma para proteger la propia vida, acaba convirtiéndose en una forma de complicidad con la violencia.

Tras las fachadas de un barrio popular, en casas destartaladas y precarias, vivieron su dantesco cautiverio

personas como Maruja Pachón, su cuñada y Francisco Santos. En un cuarto también con las ventanas clausuradas, entre la suciedad y atado a la cama por las noches, transcurrió el cautiverio de éste, jugando a las cartas y viendo los partidos de *football* con sus secuestradores, mientras la vida en el vecindario se desarrollaba con la normalidad de todos los días.

Culpables e inocentes, víctimas y verdugos, son vecinos de la misma ciudad, y si no fuera por las adversas circunstancias, no hubieran existido el uno para el otro. Esta convivencia forzosa invade la atmósfera de la narración y plantea interrogantes sobre la condición del ser en sociedad. Sin embargo, nos devuelve la confianza en la gente el testimonio de personas como Alberto Villamizar cuya osadía lo condujo hasta la guarida de Escobar, consiguiendo mediante el diálogo la liberación de sus seres queridos. Pero el desenlace no es un final feliz para todos, porque el recuerdo de Marina y de Diana tiñe de sombras el horizonte. El cautiverio de ésta última es más desgarrador por los esfuerzos de la madre, que buscó ayuda en las más altas instancias del poder sin conseguir evitar lo que temía.

Periodistas, políticos, religiosos, militares, sicarios, narcotraficantes y vecinos respiran el mismo aire y se afanan por conseguir un espacio fijo dentro de un sistema tan cambiante como arbitrario. Ese laberinto, que es la imagen de la ciudad, se repite en los autobuses urbanos tanto como en la celda asfixiante y se instala en la mente de quienes se ven empujados por sus circunstancias, miseria, rencor o ambición, a cometer acciones tan macabras.

La historia, sin duda, pone en cuestión las teorías de lo maravilloso americano e invita a otra lectura de aquello que designamos como realidad. *Noticia de un secuestro* nos presenta los aspectos más oscuros de un país que parece necesitar cantidades enormes de afecto, pues no es gratuito que personajes siniestros como Escobar adquieran dimensiones tan desproporcionadas por haber arrojado unas migajas a los más desfavorecidos de la fortuna.

Lo que es claro es que los procedimientos literarios del realismo mágico no se ajustan a las necesidades de esta crónica. Quizás algunas frases entrecomilladas, con propósitos efectistas, propias del estilo de García Márquez, entorpecen el fluir de la narración. Pero son detalles insignificantes frente a la magistral técnica del autor, a su admirable capacidad de ordenar y presentar los hechos, señalándonos el camino acertado para salir del laberinto.

Gabriel García Márquez dedica su libro tanto a los inocentes como a los culpables. Es, como él mismo afirma, sólo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años. Su mirada sobre esos seis meses de terror contribuye sin duda al esclarecimiento de los hechos y quizá remueva la conciencia de un país desmemoriado, condenado al olvido y la soledad.

Consuelo Triviño

Sobre el concepto de *ratio* bloomeana

Hablar de la teoría poética de Harold Bloom es hablar indispensablemente de su teoría de los tropos o lo que él prefiere llamar las *Ratios revisionistas*, que no son sino seis modos de interpretar un texto poético.

Ante la sobreabundancia de interpretaciones y metodologías para abordar un texto literario e intentar analizarlo puede ocurrir que este artículo se quede convertido en uno más de esos métodos. Sin embargo, lo que pretendo con el mismo es resumir de la mejor forma posible cada una de estas *ratios* y ofrecerlas como otras formas diferentes de lectura poética.

A través de los seis tropos, Bloom ofrece seis interpretaciones de la influencia, seis caminos de lectura/mala lectura de las relaciones intrapoéticas, seis caminos de lectura de un poema, seis caminos que intentan combinarse en un esquema de una completa interpretación, que es, en su conjunto, retórica, psicológica, imaginativa e histórica.

Las seis *ratios* de Bloom son: 1. Clinamen, 2. Tessera, 3. Kenosis, 4. Daemonization, 5. Askesis, 6. Apophrades, términos todos ellos tomados de la tradición cabalística, de la Biblia o de textos clásicos, donde tenían un significado bien distinto al que Bloom les va a conferir en su teoría. Lo que Bloom pretende con estas *ratios* es presentar una visión crítica para el lector actual que «ha asesinado» la poesía de su propia tradición al pretender realizar una lectura de ésta. Puesto que lo único que un lector como tal puede hacer con el texto poético es «mal interpretarlo» y realizar por tanto una «mala lectura» del poema.

1. Clinamen es la primera *ratio* de Bloom. Es una «mala lectura» o «mala comprensión poética». Bloom toma esta palabra de Lucrecio donde significaba un desvío de los átomos, pero que aquí lo que supone es un desvío por parte del «poeta fuerte», de su precursor, de modo que realiza una clinamen en relación con él. (cfr. Bloom, 1973: 14).

Bloom asegura que los poetas de todas las épocas contribuyeron a la creación del Gran Poema, esto es, del conjunto de lecturas que se han venido haciendo a lo largo de los siglos del texto poético, así como de la Palabra de Dios. En este sentido sólo los «poetas fuertes» podrán leer/mal leer el texto precursor, y además únicamente ellos podrán leerse entre sí. Como le sucede a Satán, el primer poeta moderno, porque es el poeta que golpea el suelo del Infierno, en lo malo el encuentra bondades; elige lo heroico, y acepta a un Dios distinto de él mismo, «un Dios que es historia cultural de los poetas muertos» (Bloom, 1973: 21). En realidad, para Bloom ningún poeta desde Adán y Satán ha hablado un lenguaje tan libre como el suyo. Porque todos leyeron la Palabra de Dios pero no fueron capaces de tergiversarla; y únicamente aquel que se «desvíe» de la palabra precursora, —como hace Satán— podrá llamarse «fuerte».

Además de representar Satán la figura que fue capaz de tergiversar la Palabra divina, implicó también una gran ironía, porque Satán fue una alegoría involuntaria de la irónica situación del poeta moderno. Satán tiene un precursor abrumador: Dios. Tiene una lucha abrumadora para afirmar que él está autocreado cuando grita con furia: «No conocemos ningún tiempo en el cual no éramos como somos ahora». Y éste es para Bloom el dilema completo del poeta moderno, de ese poeta que escribe después de «los primeros gigantes de cualquier tradición». Porque ha de luchar contra «potencias inconmesurables e incongruentes»: los textos precursores o la Palabra de Dios. La ironía para Bloom está basada fundamentalmente en un contraste de esperanza y realización, en la forma en que el sentido siempre viene a ser engañoso y siempre es otra cosa de lo que se esperaba, lo que de hecho es sólo otra versión. Y ésta es la gran ironía del poeta fuerte, que es la misma que Satán trata de producir. Quiere producir vida pero produce muerte, aunque no sea su propia muerte, pero es muerte al fin. Lo que produce es su propia ausencia de prioridades. Tener que confrontar esto se convierte en un problema en el poema de Milton, de ahí que éste tome una terrible venganza contra él. Habla por última vez de Satán, de forma adecuada, en la cumbre del monte Afetos, al comienzo del libro cuarto. Después de eso, Milton lo degenera rápidamente y, en opinión de Bloom, con tremenda injusticia.

Bloom propone su clinamen como la separación y el desvío del texto precursor, de modo que el nuevo poeta fuerte cree un texto propio y diferente al texto que imita, que es el texto primero. Bloom advierte que si los poemas son escritos por hombres, cuanto más fuerte sea su resentimiento más desahogado será su clinamen. En este sentido asegura que la verdadera historia de la poesía moderna debería ser la de los recuerdos de los desvíos revisionistas. Y que de esta historia sola-

mente deberían formar parte aquellos poetas que pertenecen a la discontinuidad, es decir, los que fueron capaces de desviarse del precursor, de la tradición, de la continuidad.

2. Tessera, es la segunda *ratio* bloomeana. Bloom define Tessera como un completar y una antítesis, en el sentido de que un poeta «completa» a su precursor antitéticamente, por eso leer el poema-padre es retener sus términos pero significando otra cosa, como si el precursor hubiera fallado al intentar llegar un poco más lejos.

En cuanto al concepto de completar, debemos dejar claro que Bloom lo entiende como la profunda influencia que ejerce el precursor en el «poeta fuerte». Tal es el caso, por ejemplo, de Freud, que ve la «ansiedad de la influencia» como un modo de expectación, como el deseo; es decir, la ansiedad es en Freud algo sentido, es un placer acompañado por un fenómeno que supone el primer momento de nuestra excitación: el trauma del nacimiento, una respuesta a nuestra propia situación de peligro. Por tanto, esta ansiedad la entiende Freud como una «ansiedad de castración», producida por la ansiedad de separación, la del hijo de su madre, y el principio de una neurosis que es la que se produce tras el nacimiento.

Bloom asegura que sólo podemos vivir si comprendemos esta ansiedad, si somos capaces de aceptar la vida como una tragedia, como una situación peligrosa, es decir, aceptar esta vida catastrófica y realizar una mala interpretación de los demás, de modo que éstos también puedan entonces vivir y puedan aceptar esta vida como tal. Por ello, en esta *ratio* se habla de completar el texto precursor, y para completarlo hace falta que el poeta lo asuma para poder «mal interpretarlo» con una «mala lectura» antitética. Es en este sentido en el que corren paralelos los conceptos «completar» y «antitético», pero nunca coincidentes y, sin embargo, en Bloom tienen marcados tintes de cercanía. Pues en cada uno de nosotros se debe hallar el opuesto, que a la vez lo completa y lo destruye en este camino de desvío del precursor, y del reconocimiento de su obra como una tarea antitética a la vez que completadora por parte del «poeta fuerte».

3. Kenosis. Es la tercera *ratio* de Bloom y supone algo así como una ruptura-engaño similar a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra las repetidas compulsiones. En realidad, Kenosis supone el intento del poeta fuerte de vaciarse de su propio estado, de su reino imaginativo; parece «humillarse», por así decirlo, como si dejara de ser poeta. (cfr. Bloom, 1973: 14-15).

Partiendo de la premisa de que «la repetición pertenece a lo imperfecto de nuestro paraíso», consigue Bloom montar su tercera *ratio;* en el sentido de que la repetición tiene también un significado de completar y oponerse a la vez al texto del precursor. La repetición es la recurrencia de imágenes, de nuestro propio pasado, imágenes que por ser obsesivas se hacen perversas, como perversas son la repetición y compulsión de los «poetas fuertes».

Bloom inserta además en esta *ratio* el concepto de la discontinuidad de los poetas fuertes en una tradición. Es lo que Nannette Altevers explica como el eje de la teoría revisionista de Bloom. Ella habla de una autobiografía psicológica que narra la historia de su viaje —la estructura del viaje de Bloom—, o sea circular y radicalmente acronológica. Empieza no desde el principio sino por el final, y llega a su fin en el tiempo establecido en el que el acto empieza. (cfr. Altevers, 1992: 363-64). Y dentro de esta visión circular de la historia es donde debemos reconocer la discontinuidad de la que nos habla Bloom, que implicaría, por tanto, un error aunque los hechos históricos sean similares a este error; es un error gustoso como el que formaban los tropos, y por tanto necesario para que la historia literaria se desarrolle y progrese.

4. Daemonization, es un movimiento que persigue un personalizado contrario-sublime, en reacción con el sublime del precursor. El último poeta se abre a lo que él cree que es un poder propio del padre, pero cuyo alcance está justo más allá de ese precursor (cfr. Bloom, 1973: 15). Lo que Bloom pretende explicar es que a partir de esta *ratio* se va a producir una lucha de contrarios, pero que ahora si están en el mismo nivel. Van a medir sus fuerzas, y su lucha se representa como una lucha de Orgullo frente a Orgullo (el del precursor frente al del nuevo poeta fuerte). Como el poeta fuerte es un *daimon* capaz de tergiversar la obra del precursor, podrá ahora reafirmar su orgullo perso-

nal, un orgullo que le aportará «nuevas ganancias» en el terreno poético.

Vicente Jarque explica «lo demoníaco» en Walter Benjamin, como la «caída de la criatura» al abismo, del que sale triste, muda y cubierta de culpabilidad. Lo que Benjamin hizo fue establecer una relación entre la paradoja del sacrificio trágico, que logra triunfar sobre las fuerzas de la naturaleza mística, y la característica ambigüedad de lo «demoníaco» que permanecerá sometido al destino.

Como podemos comprobar, para Benjamin y para Bloom, Satán es una figura esencial en la poesía moderna, ya que no solamente es el poeta moderno, sino que además es un aliado del espíritu humano cuyo lenguaje surge frente al lenguaje de Dios. Satán es capaz de mal interpretar a Dios mediante el «perverso acto de la mala lectura» convirtiéndose así en un claro ejemplo de «poeta fuerte».

Para Bloom existe una relación total e idéntica entre la «ansiedad de la influencia» y lo «demoníaco», ya que el poeta fuerte no puede abandonar las circunstancias y todo lo que lo rodea, ni tampoco lo que lo precedió.

5. Askesis es la quinta *ratio* bloomeana, y Bloom la define como un movimiento de autopurgación que persigue lograr un estado de soledad. El último poeta sufre un movimiento de reducción, es decir, se conforma como parte de su propio talante humano e imaginativo, tal que se separa de los otros, incluyendo al precursor, y hace esto en su poema para hacerle apreciar al poema-padre que su poema sufre una askesis también.

En esta *ratio* Bloom juega con elementos diferentes conformadores todos ellos de la misma, tales como el concepto del «orfismo», que era la religión natural de todos los poetas, y que se ofreció como una askesis, es decir, como un movimiento de purgación. Bloom considera que el orfismo es una religión especial que se presenta como una *askesis,* y por tanto implica siempre un estado de soledad muy cercano al más puro solipsismo. El solipsismo es un elemento necesario para que el «poeta fuerte», mediante su distanciamiento del «poema precursor» pueda captar mejor el texto y darle otro significado. Es en este sentido en el que Bloom entiende su *ratio* Askesis, que redefine continuamente como «el camino de purgación que tiene como objetivo inmediato el estado de soledad» (Bloom, 1973: 116).

«Lo sublime» es otro de los elementos que entran a formar parte de esta *ratio.* Pero se debe distinguir entre dos tipos de sublime: uno, que es el de los instintos sexuales y que juega una parte central en la génesis de la poesía, pero que Bloom no estudia. Y un segundo sublime que es esencial para escribir y leer poesía, y lo que es más interesante: «es casi idéntico al proceso total de la mala comprensión poética».

Cuando Burke trató el tema de lo sublime dijo que con este término se define lo que es un a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y peligro. Es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de objetos terribles, una obra de algún modo análoga al terror, es un principio de sublimidad. Y de hecho «produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir» (cfr. Burke, 1807: 37). Y es que ciertamente el «poeta fuerte» es su endemoniado camino de purgación, intoxicado por la fuerza de su contrario sublime; se apodera de su energía y la hace suya. De este modo, el poeta consigue su mayor victoria en un combate con la propia muerte, la suya y la del precursor. O lo que viene a ser lo mismo, el poeta fuerte a través de las purgaciones que le impuso su estancia revisionista, se convierte así en el descendiente más directo de todos los adeptos órficos, que no son sino los «poetas fuertes».

La *ratio Askesis,* ese camino de purgación, se revela a veces como una circunferencia, un volver a lo mismo. Un camino que tiene varias connotaciones, dependiendo de los poetas que la hayan aceptado. Bloom nos advierte además que Askesis es una mentira contra la verdad del tiempo, en el que el efebo deseó conseguir una autonomía que ya se había corrompido con el tiempo (Bloom, 1973: 130).

Estamos justamente ante la pesadilla del hombre romántico, su lucha contra la realidad externa para expresar su yo más íntimo. Pero todo queda en promesas, en sueños; la tragicidad de su existencia marginada le hace caer de nuevo, llegar hasta «el universo de la muerte». Son seres destinados al fracaso, se estrellan

contra la realidad, y aunque su esfuerzo por luchar contra la muerte es enorme, sin embargo, no pueden luchar contra el tiempo, o contra la sociedad. Asumen el riesgo, pero no todos son lo suficientemente «fuertes» para superar el fracaso.

6. Apophrades es la sexta *ratio* y consiste en el regreso de la muerte. Es decir, el último poeta, en su propia fase más última, se encuentra oprimido ya por la soledad imaginaria que es casi un solipsismo. El poema se mantiene ahora abierto al precursor, donde una vez estuvo abierto, y el falso efecto es el que la ejecución del nuevo poema hace que nos parezca no como si el precursor estuviera escribiéndolo, sino como si el último poeta hubiera escrito el trabajo característico del precursor (cfr. Bloom, 1973: 15-16).

En esta *ratio*, el texto poético del «poeta fuerte» que se «mal interpreta» es el mismo texto que pudieron producir sus precursores pero «con otros colores» y con «otras voces». Esto es, los «antepasados» regresan de la muerte precisamente gracias a los nuevos «poetas fuertes» que sintiendo la «ansiedad de la influencia», han sabido elaborar su obra a partir de su acceso a la imaginación del antepasado, de modo que trajese a sus coordenadas espacio-temporales, a su aquí y ahora, los elementos de sus antepasados y formar con ellos sus nuevos «poemas fuertes».

En este sentido se podrá hablar de que la tiranía del tiempo casi ha pasado, porque el poeta ha comenzado a ser imitado por sus antepasados. Los precursores han muerto ya, dando paso a los nuevos «poetas fuertes» que los han superado, haciendo que su narcisismo se imponga sobre todo lo demás, incluso sobre el mismo precursor.

En este trabajo de traer a los precursores de la muerte y hacer suyas sus imaginaciones, el «poeta fuerte» pretende hacerse inmortal, de modo que formada su personalidad, sea él mismo por él mismo capaz de determinar y elegir al precursor. Los últimos poetas trabajaron para subvertir la inmortalidad de sus precursores. Los precursores nos inundan y nuestra imaginación puede morir ahogada en ellos, pero la vida imaginativa no es posible si esta inundación no se hace.

Bibliografía

ALVAREZ DE MORALES, C., (1996), «Las Ratios revisionistas de Bloom», *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*, Granada, Universidad de Granada, pp. 60-76.

ALTEVERS, N., (1992), «The Revisionary Company: Harold Bloom's 'Last Romanticism'», *Durham University History*, vol. 85, pp. 247-256).

BLOOM, H., (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London, Oxford University Press.

BURKE, E., (1807), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Alcalá, Oficina Real de la Universidad.

JARQUE, V., (1992), *Imagen y Metáfora. La estética de Walter Benjamin*, Universidad de Castilla La Mancha.

Cristina Álvarez de Morales Mercado

Una radiografía de Martínez Estrada

Con el paso del tiempo, solamente las grandes obras mantienen, o incluso acrecientan, el interés de los lectores. La de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1965) es una de ellas.

Así lo demuestra el tomo[1] que acaba de publicarse en Bahía Blanca, la ciudad del sur argentino donde vivió el escritor y donde descansan sus restos. Dicha edición reproduce las conferencias y ponencias leídas durante el Primer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada, desarrollado en septiembre de 1993 en la Universidad Nacional del Sur.

El encuentro, que había sido organizado por la Fundación Martínez Estrada, presidida por la profesora Nidia Burgos, en ocasión del 60 aniversario de su inmensurable ensayo *Radiografía de la pampa* (1933), congregó a los más destacados críticos de su obra, provenientes de distintos puntos del continente.

«Nuestro mejor poeta contemporáneo»[2], como lo había calificado Jorge Luis Borges en 1941, es objeto en estas Actas del análisis plural de siete conferencias y más de treinta ponencias, que constituyen uno de los aportes críticos más sólidos, y sin duda el más actualizado, sobre su obra.

El trabajo de Pedro Luis Barcia —que inaugura el volumen— es un examen de la obra del argentino desde la perspectiva en la que tal vez Martínez Estrada hubiera querido que lo recuerden, es decir como poeta.

«Un agonista de Occidente» es la lograda definición sobre la que gira el estudio de Dinko Cvitanovic, autor también —entre otros trabajos— de la edición crítica de *Radiografía de la pampa*[3], publicada en la Colección Archivos.

Peter Earle realiza un exhaustivo examen sincrónico de la producción del argentino en el contexto de sus contemporáneos, reflejando la condición aislada y consular a la vez de su pensamiento.

Las relaciones de Martínez Estrada con José Martí y con Cuba son el aspecto que aborda en este volumen el poeta y crítico Roberto Fernández Retamar. Un tema similar —con particular referencia al *Martí revolucionario* (1967)— es el analizado por Cintio Vitier.

Colocándolo junto al *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y al *Martín Fierro* (1867) de José Hernández, Gregorio Weinberg concluye que la *Radiografía de la pampa* es un libro fundacional de la literatura argentina. El estudio de Liliana Weinberg de Magis contiene un valioso aporte crítico a los estudios sobre Martínez Estrada, al considerar la paradoja como uno de los principios constructivos de su obra.

Las 31 ponencias que se publican a continuación representan una amplia gama de intereses y ópticas que surgen de la producción lírica, ensayística, narrativa y dramática de Ezequiel Martínez Estrada. Una referencia particular a cada una de ellas sería demasiado larga de reseñar. En su conjunto mueven a pensar que, lejos de agotarse, las posibilidades críticas que ofrece la obra del argentino son mayores después de cada revisión: una prueba más de su riqueza.

Reparando en la procedencia de los distintos estudios, se hace evidente también la proyección continental que el pensamiento y la obra del argentino alcanzaron y mantienen vigente.

Los análisis literarios, históricos y lingüísticos se ven enriquecidos por el testimonio vivo de quienes lo conocieron y todavía lo recuerdan no sólo como escritor, poeta y pensador, sino también como moralista. Uno de ellos, Gregorio Scheines, sintetiza en las palabras de clausura de las Actas, el balance que queda tras esta revisión global: «Lo que aquí se dijo sobre Martínez Estrada y su obra constituye, no solamente el pretendido homenaje a los sesenta años de la aparición de su *Radiografía de la pampa,* sino la confrontación de su obra total con la realidad americana y el destino del hombre en el mundo»[4].

Sandro Abate

[1] Actas del primer congreso internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada, *Fundación Ezequiel Martínez Estrada, Bahía Blanca, 1995 (266 páginas).*
[2] *Borges, Jorge Luis, «Prólogo» a* Antología poética argentina, *Losada, Buenos Aires, 1941 (Pág. 8).*
[3] *Martínez Estrada, Ezequiel,* Radiografía de la pampa *(edición a cargo de Dinko Cvitanovic), Colección Archivos, Madrid, 1992.*
[4] Actas del primer congreso..., op. cit. *(Pág. 262).*

El recuerdo de Itaca*

Existe una poesía testimonial, que da cuenta de lo vivido y discurre al compás de unos ojos que se mueven por la vida y el mundo con afán notarial, cuando no judicial o, en sus palabras, «moral». Es una poesía que discurre por un arco variado de temas, tonos y alturas, y a la que pertenecen por igual, en muestra de esta diversidad, un cierto Rafael Alberti y Miguel D'Ors, sin que ello implique, evidentemente, criterio alguno de calidad o densidad poética.

Existe otra poesía, también testimonial, que da cuenta de lo sentido y que no necesita al alguacil de la vista para tender con el mundo un puente que tiene su otro extremo en la más profunda intimidad, cuya silueta es la que acaba de perfilarse tras el paisaje dibujado en el poema, un paisaje tan soñado como vivido, que debe más a la imaginación y a la lectura que a una anécdota biográfica. En muchas ocasiones la imagen resultante surge limpia, profunda y verdadera, como no podría hacerlo desde la contemplación debida a los ojos del cuerpo.

Es lo que ocurre con la Grecia representada en *La sinfonía helénica* de Carlos Clementson, subtítulo de su poemario *Archipiélagos,* con el que alcanzó en 1993 el IV Premio «José Hierro» de Poesía y que sale ahora a la luz en un precioso volumen, rebosante de buen gusto en su diseño y maquetación desde su atractiva portada, resaltada por un dibujo original del propio José Hierro. Culmina así la convocatoria de un premio suficientemente prestigiado por un jurado compuesto por Joaquín Benito de Lucas, Eladio Cabañero, Pablo García Baena, Angel García López, Félix Grande y Claudio Rodríguez.

Formando una intensa serie de estampas, lejos de toda colección de sospechoso turismo, la imagen compuesta por este trabado poemario es la de una herencia cultural de siglos y la de una autobiografía espiritual, en la que hay tanto de una confesión de amor como de una búsqueda lúcida, aunque apasionada —no podía ser menos en la poesía de este autor— de unas raíces que son parte integrante de todo nuestro mundo: «All we are greeks», en palabras de Shelley que cierran el libro.

Ya la obra anterior de Carlos Clementson, en sus títulos publicados y en sus abundantes inéditos, había dado muestras de su acendrada mediterraneidad, concepto que el autor ha reivindicado implícita y expresamente, de manera singular en su faceta de traductor, de cuyo intenso cultivo también dan prueba algunos de los poemas contenidos en *Archipiélagos.* Destaca en el poeta su sostenida pasión por el mar, que ha informado una parte sustancial de sus títulos: *Los argonautas y otros poemas, De la tierra, el mar y otros caminos,* o la antología *Las olas y los años.* La dimensión marina reaparece en este poemario para concretarse, más que nunca, en la evocación de las claras aguas del Egeo, un Egeo de la imaginación y la memoria leída, con las que Clementson vuelve a poner en pie el espíritu de un mundo clásico, aún con mayor pureza que la que animaba su anterior obra, *Los templos serenos,* más impregnada del helenístico espíritu lucreciano que revelaba el sintagma de su título. Fundiendo ambas dimensiones, el mar se sublima como paisaje físico para convertirse en síntesis de un mundo aún preclásico, porque en él permanecen sin formalizar las categorías que ordenan y escinden, que clasifican y dividen, para ser sólo el magma vital en el que sobrenadan apenas, entre irisaciones de luz, unas islas, unos fragmentos de piedra y tiempo en los que resulta difícil deslindar lo que tienen de incipiente alborada a un mundo dispuesto a nacer y lo que representan de fragmentos de un cosmos desintegrado por la historia del hombre.

En *Archipiélagos,* la práctica omnipresencia del mar contrasta, como paisaje sin figura, con el lugar vacío del

* *Carlos Clementson,* Archipiélagos, *Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes (Universidad Popular), 1995.*

hombre, sombra de una ausencia en casi todo el libro. Uno y otro son imagen del cambio, como seres vivos (poemas II y VI), en dinámica tensión que se resuelve, sin embargo, en modos bien distintos, ya que la eterna repetición del mar (de nuevo Valéry, cuyo *Cimetière marin* fue traducido por Carlos Clementson), «perpetuo, naciendo de sí mismo,/ el mar siempre allá al fondo» (XXXV), se convierte en símbolo de la vida, en una vida ajena al tiempo y a la historia, que son categorías propias de la conciencia humana. Para contrapesarlas, el poeta bucea en las aguas del mito, fija al personaje en estatua, lo equipara con los dioses inmortales o, a imitación del mar, lo sume en el eterno retorno que dibuja en un poema, el VIII, de claras reminiscencias borgianas en su temática y articulación de motivos.

Frente a estos dos elementos de temporalidad, mítica o histórica, se eleva el tercer elemento del universo poético de *Archipiélagos:* la luz, una luz que, como columna solidificada, convertida en mármol, sostiene la arquitectura de un mundo, le da forma y consistencia, asegura su perdurabilidad. Desde el mar, la isla, junto a él, frente a él, emergiendo y hundiéndose en sus olas («las olas y los años»), en continuo fluir, de flujo y reflujo. Pero el mármol no es sólo la piedra sólida sobre cuya superficie resbala el agua del tiempo. Su naturaleza es la materia del arte, el soporte de la única actividad del hombre que trasciende el tiempo y la historia, que fija el instante, como apunta en el poema XXXIII, y lo convierte en eterno, capaz de atravesar los siglos, como esa estatua desenterrada del poema XIII, o como el héroe mítico de la *Odisea* cuya sombra se cierne sobre muchos de los poemas del libro, para adquirir expresa presencia en el IX. O como los grabados de Dimitri Papageorgiou, autor del retrato del poeta que abre el libro y motivo de un diálogo entre la poesía (arte del tiempo) y la plástica (arte del espacio), que constituye una de las claves líricas de esta obra, manifiesta en el poema XLVI, «Pastoral (Ante un grabado de Dimitri Papageorgiou)», en el que el poeta hace expresa la naturaleza de su experiencia artística del paisaje heleno: «Yo estuve aquí una vez, aunque he olvidado/ el nombre de estas islas, los perfiles exactos/ de este espacio esencial...».

Y es que el arte (la poesía) se convierte en refugio y barrera contra el tiempo, templo marmóreo que aún desde sus ruinas puede tender una red sobre el vacío de un mundo regido por el orden moral de lo práctico y la frustrante conciencia del pecado (XVI), recuperando la inocencia de un tiempo fuera del tiempo, el del mito, que en el particular universo del poeta reviste de arcádico y paradisíaco el perfil de una isla, elevada al infinito del archipiélago por el múltiple espejo del mar. Así, los reflejos que desprende el choque de la luz y el agua adquieren la solidez del mármol para representar el ideal de la mirada del poeta y su construcción de un templo en medio del mundo.

Este templo, que es el de la poesía, es de religión politeísta, reapareciendo más que en otros poemarios del autor su veta de paganismo, de gozosa visión del mundo, al margen de leyes, normas y pecados (XVI, XVII), que constriñen y limitan al hombre. Pues el paganismo es en Carlos Clementson —como en una amplia tradición en la que se inscribe— una forma de humanismo, ya que la multiplicidad de dioses y divinidades, de «inmortales», como los denomina en su poema XVII, es la conciencia más cercana a la plena divinización de la naturaleza, esa forma de panteísmo en la que el hombre, como apunta el poema XXII, se identifica más con sus dioses, sin que existan límites claros entre creadores y criaturas. En ese mundo, que es el mundo ideal de la Grecia reconstruida, se afirma la trascendencia de lo inmanente, o mejor, lo trascendente se aparece con la proximidad de la inmanencia, sin que exista una solución de continuidad entre ambas, suturadas por la luz y la mirada del poeta, fundidas en el Mediterráneo y en sus islas-poema, «piedras vivas» como Clementson las denomina en un texto, el XXXIX, que es una particular poética de la construcción de este libro: «He cortado estas rocas y tallado estas piedras/ en memoria de otras:/ estrofa y archipiélago/ que recojo en la orilla como cantos rodados/ y en un instante fulgen en la luz inocente/ igual que el mar por ellas murmurara en sus playas», una poética que viene a completarse con la expresa declaración del citado poema XLVI: «Yo estuve aquí una vez...».

Pero el poeta, que ya se pintara en libros anteriores como argonauta bogando «en silencio, perdida la derrota», languideciendo en una levítica ciudad, «vasallo del asfalto» y consciente de que nunca podrá regresar a Itaca, sólo puede sentir ese mundo como añorado, mar-

cado por un aire de nostalgia, pues se trata de un mundo perdido, arrastrado ya por las olas de los años, por los golpes del tiempo. De ahí que en ningún momento los poemas de contemplación del mundo heleno y mediterráneo adquieran el tono de la oda, se conviertan en «cantos de afirmación», sino que en ellos lata un pulso elegíaco, que se apunta incluso en lo más ardiente de la batalla contra el tiempo, una elegía que, con el tono de elegante serenidad que al género le dieron Ovidio, Catulo y Garcilaso, se trasluce en la misma naturaleza de los fragmentos-isla, con su brevedad desacostumbrada en la escritura del poeta, una fragmentaria brevedad a la que no es ajena la historia, tal como es descrita en el poema XXVI: «La gloria saqueada/ El mar ensangrentado/ El trípode abatido/ El bosque sin palabras/ La estatua en los establos/ La aurora mutilada...». Sin embargo, como afirma ese mismo poema en su final, «todo lo absuelve el canto», «la lengua que perdura».

Es el lenguaje al que se aferra el poeta como instrumento taumatúrgico para detener el deterioro del tiempo, para introducir en este mundo una isla de eternidad, un lenguaje que, a diferencia de la poética machadiana, sea una puerta para la salida del tiempo, pues sólo fuera de él concibe Carlos Clementson la poesía. Todo apunta en el libro a este propósito y, tal vez por eso, es en una de las obras retóricamente más atípicas de su autor en la que su concepción del lenguaje poético cobra más sentido, integrándose mejor en todo el discurso lírico y poemático, y alcanzando algunas de las cotas más altas de intensidad en su realización.

Al margen de modas y corrientes, como corresponde a quien se presenta como un hijo solitario de las islas, desterrado, Carlos Clementson construye un lenguaje ajeno a concesiones y complicidades, hecho de palabras y objetos que, en su previo ennoblecimiento, sirven para construir la pulida superficie de un espejo en el que se contempla el poeta. Pero la superficie pulida para reflejar la luz no excluye la existencia de una curvatura que produce la estilizada deformación de la imagen que el poeta busca y pretende. Entre los mecanismos que potencian este sesgo del lenguaje se encuentra el escaso uso de formas verbales y otros elementos morfológicos de temporalidad, con un predominio de las formas copulativas y el uso del presente, para dejar paso a un exuberante dominio del sustantivo, como forma de actualización en el poema de la realidad evocada, descrita mediante unos procedimientos de adjetivación que tienden al epíteto, es decir, el calificativo que resalta una cualidad esencial del objeto para elevarla a su máxima expresión, desplazando la brillantez de la imagen sorprendente por la solidez de unas presencias que se corporizan en los versos, como si el lector encontrara en ellos el mármol de las islas griegas, modelado por la mano de un escultor. Y es que Clementson no busca relatar nada que suceda en el tiempo; todo lo contrario: describir, evocar, conjurar lo que permanece inalterable, depurándose con las olas y los días, propiciando una contemplación ante la que la conciencia subjetiva apenas cuenta —como delata la omnipresencia de la tercera persona— y en la que el objeto se impone sobre cualquier forma de sentimentalidad que no se sustente sobre su propio valor intrínseco, sobre la naturaleza de su ser en el mar de los días y de las palabras.

Tal es la actitud de traductor que emerge con fuerza progresiva en la escritura de Carlos Clementson y que, tras apuntarse en esta obra con la inclusión de una versión de Marguerite Yourcenar, se plasma con plena significación en el «Tríptico para unas ruinas» que cierra un poemario que ha discurrido hasta este momento final sin ningún tipo de articulación externa, sin divisiones formales que dispusieran estas islas dispersas más allá de lo permitido por su orden interno. A partir del motivo clásico y romántico que representa el cabo de Sunion, el poeta procede a unir en esta pequeña trilogía su nombre al de otros dos autores marcados por el Mediterráneo: «Jean Moréas y Carles Riba, francés y catalán, ambos hijos de Grecia», como expresa en la dedicatoria del poema final. Y es que no sólo se nos ofrecen dos espléndidas traducciones de sendos originales de estos autores, sino también un poema surgido de las líneas de los anteriores, producido por el encuentro de tres sensibilidades en el discurrir de una tradición, en cuya permanencia el poeta encuentra la conciencia de una identidad buscada.

No es Clementson un poeta de la efímera originalidad. Su escritura busca intencionadamente arraigarse en una tradición, sustentarse con solidez sobre unas bases estables, permanentes, por lo que su mediterraneidad helénica no es gratuita gabela al exotismo, sino coherente ele-

mento de clasicidad, que es lo que rebosa el lenguaje de estos poemas. Una clasicidad que se vuelve más nítida cuando el poeta despoja, como en este caso, a sus poemas de frondosidad verbal, yendo, como Miguel Ángel, en busca de la figura escondida en el bloque de piedra, entre las líneas de los versos. Construidos a golpe de cincel, aun a costa del sacrificio ocasional de la musicalidad, los poemas de *Archipiélagos* adquieren peso y solidez de objeto junto a transparencia de cristal, como aunando el mármol y la luz constantemente evocados y hechos presencia en estos versos. En ellos, Carlos Clementson ha conseguido el difícil y precioso equilibrio resultante de un buceo en un mundo personal, en el que ilumina para el lector —y aun para el propio poeta— las claves de un universo, pero sin incurrir en una melodía monocorde, ofreciendo una cara diferente de su escritura, en la que, a pesar de su carácter inhabitual, podemos hallar uno de los rostros más puros y decantados del poeta.

Pedro Ruiz Pérez

Reproches y sonrisas: *La mujer chilena*

Sabemos que en torno al tema de la mujer hay, en nuestros tiempos, una vasta existencia de asociaciones, colectivos, revistas, conferencias, películas, libros, instituciones, etc. Y no es para menos, porque con todo eso, y planetariamente, continúa el viejo trato desigual que hace perdurable el antiguo dicho: «a la mujer y a la gallina, tuércele el cuello si la quieres buena».

Sin tratarse de militancia, el feminismo se ha colado con fuerza en una nueva percepción de ser mujer, descubriéndose diferente y rebelde; en un ocupar espacios laborales otrora propios de los hombres y, por supuesto, el tema es también ocupación de la literatura y el teatro.

En Chile, puesto que hablaremos de una autora chilena, hace algunos años, se limpió de polvo a *La Señorita Julia* de August Strindberg, porque, según señaló la directora de escena, María Paz Vial, «se presta para indagar en las esencias de lo masculino y lo femenino y cómo ello se expresa». Por su parte, un grupo de actores montaron una *Sopa de Machos*, para mostrar el lado masculino de la separación. Nada de antifeminismo, aclararon, sólo mostrar el revés de la medalla.

No resulta, pues, inusitada, la publicación de un libro que gira en torno a los mismos asuntos que denuncian las asociaciones femeninas. Es decir, casi los mismos, porque hay ciertas diferencias, como veremos más adelante. Se trata de *Las diez cosas que una mujer en Chile no debe hacer jamás*, de la periodista y escritora Elizabeth Subercaseaux (nos referiremos a ella con las letras E.S.). A una nutrida carrera periodística se agrega la publicación de novelas y una colección de cuentos. El problema de la mujer contemporánea ya fue objeto de un estudio suyo titulado *La comezón de ser mujer*, donde aparecen los dos elementos del libro al que nos estamos refiriendo: serias afirmaciones y chispeante humor.

Ahorraremos la enumeración de esas diez cosas que no hay que hacer, para sintetizar, señalando algunos temas: el amante, la mujer sola, la mujer de edad, la mujer política, la mujer frente al hombre machista o frente al fanático. El conjunto resulta una crónica de las relaciones hombre-mujer en la sociedad chilena. A ésta, E.S. la trata duramente: «A la hora de enfrentar la modernidad, a la hora de discutir los grandes temas de una sociedad moderna, la igualdad, la justicia y la verdad, esta sociedad se estancó, se metió dentro de una cárcel tras cuyos barrotes se esconde un tremendo temor a la libertad». Señalamos que E.S. vive en Estados Unidos desde 1990.

Un libro con tales características —publicado por la editorial Planeta Chilena en octubre de 1995 y que iba en su cuarta edición en febrero de 1996, con doce mil ejemplares vendidos en sólo tres meses, según señala la tira roja colocada sobre la portada— ¿por qué tiene tal éxito de ventas?

La respuesta está, desde luego, en el tratamiento literario del lenguaje y en la estructura, pero también el uso del humor y, en relación al contenido, en el acierto de tratar algunos personajes nacionales como el amante demócrata-cristiano o la mujer política.

Empezando por el modo narrativo, anotamos la presencia del narrador autorial. El carácter científico o simplemente grave de todos los estudios sobre la situación femenina es reemplazado en este texto por una comunicación directa entre un autor-narrador —con su propia carga subjetiva y existencial— y un narratario al que se le ofrecen hechos y anécdotas basados en la vida de su propia sociedad. Los hechos son presentados por medio de una estructura flexible, que pasa del discurso narrativo con la presentación del asunto, a cuadros coloquiales o a cortos textos descriptivos.

Al servicio de este narrador autorial encontramos el uso del humor que va a favorecer necesariamente la recepción del contenido, convirtiendo a éste en un entretenimiento agradable de leer. La imagen propia que ese contenido refleja no resulta chocante al lector varón; su machismo está casi bien tratado. La lectora se recreará en la lectura de muchas cosas que ya conoce. Digamos, de paso, que se trata aquí de reflejar una capa de la sociedad chilena: la clase media y acomodada, y la prueba es que de todas las situaciones mencionadas no aparecen las propias de una mujer socioeconómicamente inferior: la desigualdad laboral o la violencia física conyugal.

El humor, pues, favorece lo que podríamos llamar un primer nivel del discurso narrativo. Se manifiesta en el lenguaje de los cortos cuadros descriptivos; en las expresiones populares: «se le pasó el tejo», «echar una canita al aire»; en un estilo metafórico y ligero; en el tono del lenguaje coloquial, que junto a elementos típicos del habla en Chile (los apelativos «gordo, gorda» entre marido y mujer, el uso afectivo del pronombre «usted», etc) dan un cuadro real, cómico en su realística descripción: «Así somos, realmente», se dirá el lector chileno, sonriendo.

En cuanto contenido, los diez variados y cortos capítulos resultan un muestrario de tipos masculinos y femeninos. Como el centro del problema son las relaciones marido/mujer, el personaje de marca con que empieza el primer capítulo será el del amante. Y con esto anotamos una diferencia de talla con los discursos feministas de instituciones o asociaciones.

El sexo, ya sea en sus acepciones de amor o de diferencias orgánicas, e ilustrado en la portada por la reproducción del óleo *Los Amantes* de Botero, gravitará constantemente en torno a los personajes.

En un estrato más profundo, las situaciones narrativas, expuestas con humor, conllevan una reflexión seria y, a veces, hasta grave. Es el caso, por ejemplo, de lo que dice acerca de la mujer mayor. E.S. se refiere a la mujer de cincuenta años así: «La primera bancarrota vital de la mujer chilena se produce, más o menos, a esa edad. A los cincuenta el mundo se convierte en un lugar peligroso, la mujer no sabe dónde ubicarse. Un lugar donde ella cabe, pero de manera distinta. Tiene la extraña sensación de ser indispensable para algunas cosas, pero está sobrando para otras» (p. 110). De la misma manera lo dicen las mujeres viejas, en un reportaje realizado por la revista *Marea Alta,* en septiembre de 1992. «No nos miran como personas con las aspiraciones de cualquier edad de la vida,» dice Antonia, poeta y ceramista de Ñuñoa.

«Enamorarse a los cincuenta en Chile, no es visto como algo normal, ni mucho menos —dirá E.S.—. A esa edad, y para algunas cosas, una mujer está a medio jubilar saltando, pero para el amor y para el sexo se la supone jubilada del todo. Tranquilizada: ésa es la palabra» (p. 113) «Cuando tuve una pareja luego de que enviudé —dirá una entrevistada de *Marea Alta*— había en mi familia una especie de burla solapada. «¿Vas a traer al viejo?», me decían mis hijos cuando me invitaban a alguna reunión.»

Similitud, pues, en la apreciación. Podríamos continuar buscando paralelos entre lo afirmado por la escritora y lo que dicen las mujeres en la realidad (Como una mujer política que dice a *Marea Alta:* «Hay que tomar en cuenta que el mundo político es la esencia del patriarcado, porque es el más directo relacionado con el poder»).

En conclusión: ¿Por qué este libro es un éxito de ventas? ¿Por el espejo que la autora le pone a la sociedad chilena? ¿Por el tema del amante, tan bien expuesto, con sus terribles sentimientos de culpa, sus citas programadas en días fijos de la semana, en el departamento que arrendó con el amigo para tal efecto? ¿O simplemente, por el tono ligero y humorístico para tratar cosas serias?

Como sea, el valor del aporte literario de E.S. al tema del feminismo, da a este material una espontaneidad que frente al discurso sociológico —ciertamente más riguroso y exacto— resulta más ameno y menos abstracto. Un segundo valor de esta obra es que, a pesar de la exposición fuertemente local del tema, puede ser apreciado fácilmente fuera de las fronteras nacionales y —como sucede con las recetas culinarias— aún, en cada país le pueden agregar un condimento, según sus propias características.

Adriana A. Lassel

Rafael Ballesteros, entre la tradición y la vanguardia

Con diez libros de poesía en su haber, el poeta malagueño Rafael Ballesteros no goza de reputación mayoritaria, al menos fuera de los pagos andaluces, acaso por su arriesgado experimentalismo y las consiguientes dificultades de comunicación; se trata, sin embargo, de una de las voces más originales entre las que se dieron a conocer en la década del setenta, por lo que la reciente edición de buena parte de su obra nos parece necesaria e indispensable. *Poesía (1969-1989)*[1] acoge veinte años de labor poética, un tiempo suficiente para seguir el desarrollo coherente de la obra de Ballesteros. La edición que comento deja fuera únicamente los dos libros iniciales del poeta malagueño, *Desde dentro y desde fuera* (1966) y *Esta mano que alargo* (1967), y el último por ahora, *Testamenta* (1992). Conviene añadir que la edición de esos veinte años de *Poesía* corre a cargo de José María Balcells, el cual traza en una extensa introducción la trayectoria poética de Ballesteros, así como distintas claves interpretativas que servirán de hitos clarificadores para cualquier lector de una poesía que no se abre a fáciles connivencias emocionales o sentimentales. La introducción de Balcells, rigurosa y exhaustiva, pretende el análisis de cada libro del malagueño y de todos ellos como un conjunto unitario cuyo eje lo representa *Jacinto* (1982), sobre el que giran las dos grandes etapas del autor: una primera, con los dos libros iniciales, ya citados, además de *Las contracifras* (1969) y *Turpa* (1972); y una segunda, con el resto de la producción del autor, la que sigue a *Jacinto,* verdadero centro de la poesía ballesteriana: *La cava* (1984), *Séptimas de Ammán* (1985) y *Numeraria* (1988), libros a los que se añaden la epístola *De Crísides a Jacinto* (1987) y el poema *El pie* (1988). Esta división de la poesía de Ballesteros en dos etapas parece responder a la sucesión cronológica de los libros, puesto que entre *Turpa* y *Jacinto* discurren diez años de silencio editorial, tras los cuales aparecen las demás obras casi seguidas, año tras año; pero el mismo Balcells sugiere otras posibilidades, en cuanto que *Jacinto,* gozne sobre el que parece rotar la obra ballesteriana, no es más que una potenciación de las técnicas investigadas en *Turpa.* Desde el punto de vista formal es preferible cerrar la primera etapa con *Las contracifras,* libro que, además de dejar atrás un tipo de composición de contenido social, nos muestra una manera personalísima de hacer poesía, siempre opuesta al

[1] *Rafael Ballesteros,* Poesía (1969-1989), *introducción y edición de José María Balcells, Málaga, Ayuntamiento (col. «Ciudad del Paraíso»), 1995.*

tópico en el decir y en busca del riesgo expresivo a cualquier precio, pero sin olvidar la peculiar tradición del soneto, sobre el que el poeta reelabora sus composiciones; no en vano cita Balcells, a propósito del libro, los nombres de Petrarca, Garcilaso, Acuña, San Juan, Góngora, Darío, Vallejo, Otero, Hernández y algunos más Ballesteros se acoge a la tradición, en efecto, pero para forzarla desde dentro. Los veintiocho sonetos de *Las contracifras* son aparentemente canónicos, pero el poeta violenta los catorce barrotes variando el número de sílabas de algunos versos o del soneto completo, mezclando endecasílabos convencionales con otros de caprichosa disposición acentual, añadiendo algún verso menos a los catorce preceptivos, eliminando la rima o sustituyéndola por asonancias; si a eso añadimos las dislocaciones léxicas y sintácticas, al límite de lo que la lengua puede permitir, la brusquedad de los encabalgamientos continuos, la frase breve y entrecortada, el ritmo quebrado, no fluido, que obliga a una lectura intermitente, etc., etc., nos encontraremos con un libro de profundas rupturas interiores, que acaso originen esa sensación de desasosiego que causa la lectura de estos sonetos, sin que olvidemos la vertiente lúdica a la que se refiere Balcells y que remite al interés del poeta por el postismo y, más concretamente, por la poesía de Carriedo; yo añadiría el ejemplo del Vallejo de *Trilce* y de *Poemas humanos*, a quien Ballesteros tributa un homenaje en uno de sus sonetos.

Al pasar a *Turpa* la ruptura es más explícita, puesto que se ve dibujada sobre la página. El extraño título procede del magín del poeta y, según el parecer del prologuista, tiene que ver con «turbar», «perturbar», «deturpar», etc., verbos que transmiten ideas de descomposición y desorden, frente a la ordenada estructura del poemario, un verdadero poema-libro que Balcells analiza como deturpación de la épica, a la que violenta y corroe, como diez años después hará *Jacinto* con respecto al auto sacramental. *Jacinto* es una obra mayor que expande una honda y polisémica interrogación sobre el hombre por medio de figuras simbólicas y alegóricas; literariamente se trata, en palabras de Balcells, de «uno de los esfuerzos creadores de manipulación verbal más colosales de los últimos años», a la vez que el logro definitivo de un proceso de ruptura que probablemente supera a cualquier otro conocido. Desde el punto de vista métrico y formal observamos una sucesión de versos libres de medidas aparentemente caprichosas y en los que ha desaparecido cualquier tipo de rima; se trata, sin duda, de la asunción formal de aquellas rupturas mayores con respecto a la épica y al auto sacramental. Llegamos al punto en que la disposición tipográfica es la única garantía de poeticidad, lo que hace que leamos el texto como poesía versificada y no como prosa. Ballesteros no abusa de manierismos tipográficos, pero en sus versos podemos hallar buena parte de los recursos gráficos que quedaron asumidos tras los experimentos vanguardistas de principios de siglo: versos sangrados, escalonados, fragmentados, etc. Esta moderación tipográfica es acorde con el ritmo endecasilábico que suele adoptar el poeta, pues los versos libres ocultan una posible distribución diferente que marcaría una inesperada regularidad rítmica. Como en *Las contracifras*, en los nuevos libros hallaremos también rupturas léxicas y sintácticas de vario tipo y la acentuación de una peculiar «manía» personal consistente en terminar los versos en formas átonas, sean artículos, preposiciones o conjunciones. Añadamos las dificultades para concretar o precisar un sentido, tanto en *Turpa*, con un cierto marchamo narrativo, como en *Jacinto*, de aire más teatral, al intervenir distintos personajes simbólicos y alegóricos; y a todo ello, el signo de la abundancia, de la hipérbole que representa *Jacinto:* reiteraciones, expansiones semánticas, enumeraciones descriptivas, etc.; la desmesura barroca preside el poemario.

Difícilmente podría irse más allá por el camino rupturista, a no ser que el poeta buscara la selva inextricable, la incomunicación absoluta. De ahí que en los poemarios que siguen a *Turpa* y a *Jacinto* el poeta modere, sin eliminarlos, los diferentes signos y sentidos de una ruptura ya aceptada como propia y específica de su manera de hacer poesía. La clarificación expresiva y referencial es progresivamente mayor en *La cava*, libro hondamente reflexivo, en *Séptimas de Ammán*, siete prosas poéticas que tienen su origen en una breve estancia del escritor en la capital de Jordania en 1984, y en *Numeraria*, un verdadero poema-libro cuya unidad, al decir del crítico, se basa en «la idea de que en la entraña de la realidad toda se halla el número y, de las realidades todas, los números».

Tras el estudio de la epístola *De Crísides a Jacinto* (fragmentos de prosa poética en los que el anciano Crí-

sides, hombre experimentado, epicúreo y estoico a la vez, alecciona moralmente al joven Jacinto, instándole al goce sensorial de las cosas), Balcells añade a su introducción una exhaustiva bibliografía de y sobre Rafael Ballesteros, con la cual tenemos abierto el camino del aprecio crítico y erudito —en el mejor sentido— de una obra que en su conjunto constituye uno de los más arriesgados procesos de ruptura en el actual panorama poético español. Para el lector es un reto, porque requiere una disposición especial: la del que sabe que la poesía contemporánea ha prescindido de buena parte de las marcas de la oralidad primigenia a la vez que ha acentuado lo que el texto poético tiene de escritura, de objeto para ser visto y leído, con un sentido tal del ritmo que exige la estrecha colaboración de un lector que ve continuamente rotas sus expectativas; frente al sentido comunitario que la poesía tuvo en sus comienzos y que preservó a lo largo de los siglos, la obra de Rafael Ballesteros patentiza que hoy la poesía se lee y se vive como una aventura personal y solitaria.

José Enrique Martínez Fernández

En clave de humor

Las letras españolas no parecen especialmente dotadas para los registros más sutiles del humor. Cuentan con ese prodigio de distanciamiento, ternura y comprensión de la naturaleza humana que es el *Quijote*, pero enseguida derivan hacia la burla, la sátira o la deformación, pues no en vano también han inventado el esperpento. Y no pocas veces el humor se convierte en antipatía y crueldad, como sucede en Cela. Más parecen inclinadas a una severidad moral que lleva mal el matrimonio de hondura y amenidad. Quizás por esta tradición suelen fracasar nuestros autores cuando acuden a estos registros y, desde luego, no parece que vayan a dejar mucho recuerdo las dos novelas que se comentan en estas líneas.

Juan Eslava Galán cuenta en *Statio Orbis* (Barcelona, Planeta, 1995) una aventura posible y disparatada, verosímil e imaginativa. El párroco de un pueblo de Jaén, bonachón y tolerante, acompaña a sus feligreses a la misa que el Papa celebra en Sevilla. Aquí abusan de su inocencia y le cargan con las bolsas que contienen el gran volumen de hostias sobrantes de la multitudinaria comunión. Se patea la ciudad sin hallar modo de desprenderse de los sagrados restos, que nadie quiere recibir, ni siquiera las monjas que los elaboran, temerosas de ser víctimas de un programa televisivo de cámara oculta. La absurda peregrinación, llena de percances, en la que el despistado sacerdote sólo recibe la ayuda de una prostituta, termina gracias a la protección de los santos Bonosio y Maximiano, resucitados con el mismo bizarro uniforme de mílites romanos que lucieron en la tierra.

El periplo del buen hombre, en el límite caricaturesco de la simpleza, sirve para ensartar un ameno desfile de situaciones ocurrentes y divertidas, en la línea de un costumbrismo crítico y satírico. Usos del catolicismo tradicional y alguna punzada medio en clave al Opus Dei, dan a la novela un festivo aire antieclesiástico, que no llega a mayores aunque la zumba roce la irreverencia.

Lo más notable de *Statio Orbis* procede de la natural habilidad de Eslava para contar con fluidez. Y eso que aquí la acción se retarda y fatiga, sobre todo al comienzo, porque se rellena con materiales entorpecedores, por ejemplo la retransmisión radiofónica del acontecimiento que podría resultar un útil apoyo narrativo pero degenera en un fatigante abuso. Claro que esas digresiones o rellenos se explican por la necesidad de conseguir cierta longitud a una anécdota cuya medida apropiada sería la de un relato corto, una «novela ejemplar», si se quiere.

Sin embargo, logra también ligereza por su tono sencillo y casi oral, reforzado por la familiaridad que supone la presencia del propio autor como narrador. Así, la historia, salpicada con anotaciones burlescas, con apelaciones al lector, con bromas sobre el desenlace verosímil y conveniente, más se acerca a la relación hecha ante un puñado de amigos en la barra de un bar que a un relato literario con ambiciones. En realidad, no debe dársele más trascendencia que la que se le otorga a un libro menor, juguete jocoso, de los que se olvidan con tanta facilidad como se leen. No deja de producir cierta pena que alguien con las dotes de narrador nato de Eslava Galán malgaste su talento en empresas tan irrelevantes. Ojalá sea ésta la última obra suya que queda por debajo de sus posibilidades, las que ya acreditó en su imaginativo debut, *En busca del unicornio* (1987).

Más lejos quisiera llegar, me parece, Adolfo Marsillach en *Se vende ático* (Madrid, Espasa Calpe, 1995), un relato que comparte con el anterior la infrecuente presencia del propio autor en medio de la anécdota y su carácter de reflejo costumbrista de actitudes modernas.

Tal vez lo primero que habría que plantearse a propósito de *Se vende ático* es el género al que pertenece y no por una cuestión académica, sino porque determina la opinión que nos merezca. El libro se anuncia como novela, y ha sido galardonado con un premio dedicado a esa clase de literatura, pero el subtítulo apunta a su verdadera sustancia, «Escenas conyugales». Podría tenerse por una novela en su mayor parte dialogada, pero se halla más cerca de un texto de concepción teatral, próximo a una comedia que en lugar de concentrar el conflicto lo dilata hasta los límites en que resulta inevitable el desarrollo narrativo.

La verdadera forma de la obra de Marsillach está en un subgénero reciente, el que en términos televisivos, a cuyo dominio pertenece, se llama «comedia de situación». Para que sea el guion de una telecomedia, y podemos sospechar que ahí acabará; sólo le sobra algún párrafo en los fragmentos no dialogados. En qué consisten esta clase de argumentos ya lo sabemos: unos pocos personajes, relacionados por alguna circunstancia (la casa en que viven, el oficio, un grado de parentesco...), protagonizan escenas típicas del tiempo actual. En este caso, varios matrimonios fracasados permiten el humorístico desfile de actitudes muy del día entre las relaciones de pareja.

Parte Marsillach no de una idea novelesca, con su habitual aliento expositivo, sino de los mecanismos de la comedia de equívocos: parejas que se encuentran y desencuentran, infidelidades que se pagan, afectos confusos y coincidencias que cuestionan la ley de las probabilidades. Todo con su gracia, verbal y de situaciones, con algunas ingeniosidades, con un tono satírico no acre. Los personajes se juegan cosas serias en la vida, pero el autor los lleva y los trae minimizando los problemas y relegándolos hasta la chanza. Es verdad que en broma se pueden decir cosas serias y no dejan de aparecer en la obra usos de las relaciones personales modernas que el autor satiriza, aunque sin el menor atisbo moralizador. Al revés, adopta una cierta postura cómplice, como de testigo que levanta acta sin mover una ceja o, en todo caso, con la sonrisa benévola de quien está de vuelta de todo, aunque olvide la sabia advertencia machadiana. De esa actitud hace ostentación el propio autor desde la dedicatoria del volumen: «A todas las parejas con las que he convivido y a los hombres que ahora conviven con ellas».

Seguramente, otra perspectiva de esta zarabanda de los afectos, de esta compulsiva búsqueda del amor y de la compañía, sería insoportable y llevaría a planteamientos propios de fundamentalistas. O requeriría el coraje que el cinismo verdadero necesita y al que no está dispuesto a llegar el autor, que se queda en la socorrida desvergüenza de tertulia. En ese distanciamiento irónico y en la capacidad de Marsillach para sintetizar conflictos en una suma de rápidas escenas, están sus mejores aciertos. Junto a ello destaca el diálogo, entrecortado y vivo, aunque más propio del escenario que de la vida. También destaca, pero por lo contrario, por una negligencia imperdonable, la orgía de adverbios acabados en «-mente». El resultado global no es muy positivo. Los personajes están esquematizados al máximo, carecen de densidad y obedecen, en su configuración y en sus ideas, al tópico. Pero acaso tampoco se deba pedir más a una obra ligera y superficial, de amable crítica, que entretiene bastante y se olvida al momento.

Santos Sanz Villanueva

De la ficción a la vida (y viceversa)*

La mayor parte de nosotros, como meros lectores, apenas conocemos el proceso de creación de esos juegos malabares que son las obras literarias. Nos sentimos deslumbrados (o decepcionados) por sus efectos, por sus logros, por todo lo que nos aportan y nos sugieren. Y rara vez podemos acceder a ese mundo secreto de las bambalinas, espiando por encima del hombro del autor el desconocido reino de donde proceden sus palabras. Esas raras ocasiones suelen ser las lecturas públicas, las entrevistas, los estudios, las declaraciones de todo tipo a través de las cuales los escritores, con mayor o menor sinceridad, tópicos y poses, nos muestran su *modus operandi.*

Precisamente con *Tertulia Oliver* (primer número de la reciente colección *Memorabilia,* de la editorial Llibros del Pexe, destinada a la publicación de estudios literarios) tenemos la oportunidad de viajar al otro lado del espejo, a los entresijos de un grupo literario. Pero este libro ofrece algo más que lo que promete en su subtítulo y algo más de lo que nos suelen ofrecer las habituales transcripciones testimoniales de tertulias famosas: con hábil maestría, Martín López Vega, joven aunque sobradamente experimentado poeta (autor de *Objetos robados* y su hasta ahora último poemario, en prensa, *Travesías),* se estrena con éxito en el terreno de la prosa, proporcionándonos no sólo una valiosa y rigurosa guía de consulta sobre la existencia y avatares de los componentes de dicha tertulia ovetense, sino que además rescata para la presente edición una serie de textos, la mayor parte inaccesibles, que enriquecen el conocimiento de tales autores. Así, López-Vega sabe situar la erudición en su debido lugar (la bibliografía sobre *Oliver* que publica en la «Introducción», la excelente «Guía Bibliográfica», con todos los datos precisos e indagaciones a través de enmascaramientos, apócrifos, pastiches y demás juegos de ingenio, tan queridos a los integrantes de la tertulia desde los tiempos de la revista *Jugar con Fuego,* a través del análisis de las sucesivas publicaciones asociadas a los miembros de la tertulia Oliver, principalmente las revistas *Escrito en el Agua,* cuyo último número consiste en una antología de la más reciente poesía del momento (1991), a cargo del poeta José Luis Piquero, y *Reloj de Arena,* actual medio difusor de la tertulia, o los libros editados en la colección *Cuadernos Oliver* (primera y segunda serie) y los suplementos de la revista *Reloj de Arena;* y el «Índice de Colaboradores», entre los que, junto a autores de reconocido prestigio y valía, se han dado a conocer nuevas y prometedoras voces, aunque en ocasiones algunos nombres hicieron acto de presencia durante breves períodos de tiempo para desaparecer, por diversos motivos, sin dejar mayor rastro), y otorgar el peso y el centro de gravedad del libro a los textos recuperados en la «Antología», dividida en seis partes: «Viajes e Historias», «Lira Última y Otros Poemas», «Epistolario», «Versiones Libertinas», «Páginas de un Diario» y «Tertulias Escritas». Común a todos ellos es el carácter lúdico y lo que tan bien definió Víctor Botas, uno de los más prestigiosos contertulios, como «coña beatífica»: ese desenfadado descaro que les lleva a desacralizarlo todo, por muy sagrado o intangible que parezca. Incluso la literatura. Porque hay mucho de terrorismo literario entre algunos de estos textos, destinados a ironizar sobre los mitos y fetiches de los más egregios eruditos, como es el caso de la carta de Fernando Pessoa o algún poema de Sandro Penna.

No obstante, este desenfado en el tratamiento de la Literatura con mayúscula, no se reduce apenas a la parodia o el desenmascaramiento, sino que en ocasiones se transforma en un a modo de *taller de reparaciones* en los que ciertos poemas pierden su cojera o, cuando menos, reciben una puesta a punto para lograr pasar la ITV de los actuales lectores, como es el caso del apartado dedicado a las «Versiones Libertinas».

* Tertulia «Oliver». Una aproximación bibliográfica, *Martín López-Vega, Llibros del Pexe, Gijón, 1995.*

Por otra parte, un estudio de las cartas recibidas en la redacción de las revistas *Escrito en el Agua* y *Reloj de Arena* permite obtener una visión muy significativa del panorama poético de esos años, y de las disputas entre miembros pertenecientes a diversas tendencias o estéticas, en las que se esgrimen, una vez más, el sarcasmo, la parodia más lacerante y mordaz, la seriedad, el cabreo, la benevolencia, la ironía o la indignación, todo ello desde unas posiciones muy definidas. Porque si algo está claro son las afinidades electivas de los componentes de la tertulia, los colaboradores de sus publicaciones y la mayor parte de sus lectores, por encima de sus diferencias y particularidades. Como no podría dejar de ser, el grupo aglutina y genera la convivencia de un grupo de escritores o simples aficionados que comparten gustos similares, y potencia el intercambio de ideas, sugerencias, propuestas, etc, disfrutando además de la ventaja que supone el contacto entre autores pertenecientes a generaciones diferentes.

Pero lo que considero el mayor acierto del libro de López-Vega es sin duda la mezcla de niveles que acaba por transformar a los escritores en entes fabricados con la materia de que están hechos los sueños. Necesitamos de la ficción para enriquecer nuestra existencia, por lo demás generalmente monótona y gris, y a su vez la ficción necesita de una apariencia de verdad para llegar a sernos interesante, que es en última instancia su utilidad. Sólo somos lo que somos, pero gracias a ese maravilloso sortilegio que es la literatura podemos llegar a transformarnos en algo más, en seres de papel, adquiriendo así otra realidad mucho más rica y, en ocasiones, inmortal. Así los autores cuyas obras se analizan con todo el rigor de un índice bibliográfico son a su vez los personajes de los diarios, o los interlocutores de las transcripciones escritas de algunas sesiones. Lo cual no quiere decir ni mucho menos que lo que los personajes digan o hagan sea lo que los seres reales hacen o dicen. Nada más lejos de lo real. Así la autora del libro *Mis turbaciones* María Pía de la Roza, a pesar de existir en realidad, y ser miembro de la tertulia, no pasa de ser un pseudónimo tras el que se oculta Víctor Botas. O las impresiones de éste en «Línea 7» son en realidad una alegre parodia de sus fobias y manías por parte de otro ilustre contertulio, el poeta y crítico José Luís García Martín. De tal manera que la realidad y la ficción, la vida y la obra, lo real y lo falso, se barajan sin ninguna cortapisa ni prejuicio. Y si no fuera por las fotografías de las distintas etapas de la tertulia y de las portadas de los cuadernos y revistas allí publicados, más de uno pensaría que ciertos individuos no pasaban de desdoblamientos heteronómicos, tal y como tuvo la oportunidad de comprobar el propio Martín López-Vega, considerado por un crítico literario local como pseudo o heterónimo del citado García Martín. Aunque, quién sabe, hoy en día ciertos programas de ordenador hacen maravillas trucando fotografías. Y en eso de la realidad virtual no estoy muy ducho; ¡quién sabe!

Ángel Alonso

La fuente inagotable de Gastón Baquero*

Cuando para un poeta la lectura es una actividad tan sublime como la propia creación lírica, la aparición de un libro suyo que contiene ensayos sobre otros poetas constituye un acontecimiento tan magno como la publicación de sus poemas capitales. Gastón Baquero, que

* *Editorial Pre-textos, Valencia, 220 pp.*

dice haber pasado casi media vida hasta que aprendió a leer, y que ha sido ésta la tarea más esforzada de su existencia, nos entrega ahora un puñado de pepitas de oro que son el resultado de esa eterna vocación suya de aprendiz de lector.

La fuente inagotable es una colección de ensayos escritos en diversos momentos de su vida y publicados en la prensa periódica. El libro se convierte así en el esperado rescate de algunas de las muchas páginas —ya de por sí selectas— de Baquero, que necesitarían una extensa colección de volúmenes para ser reunidas del todo. Los ensayos que aquí nos ofrece versan, en notable mayoría, sobre la personalidad y la obra de José Martí; pero los demás, que atienden a poetas mayores de muy distintos países, forman con aquéllos un armónico mosaico bien diseñado por su maduro espíritu.

Nadie espere aquí la crítica literaria erudita y librescamente documentada, porque el cúmulo de erudición y de basamento científico que Baquero podría ostentar deslumbrarían al más severo coleccionista de referencias bibliográficas. La cultura literaria de Gastón aparece depurada por el filtro de la sabiduría, que con su hermosa sencillez imanta cualquier sensibilidad sedienta de cultura. Así el poema citado o las palabras oportunas de este u otro autor surgen en el texto crítico como la respiración natural de una memoria brillantemente enriquecida con los años.

Por ejemplo, de Martí no encontraremos un solo análisis sistemático de sus textos ni una sola información de un hecho desconocido de su obra o de su vida. Sin embargo, ¡qué íntegra, profunda y luminosa es la lección que nos da sobre el gran escritor de su patria! Concretamente, lo que de continuo se pregunta y se contesta Baquero es dónde reside el «milagro martiano» de asimilar tantos saberes y de armonizar tantas actividades en una vida y una obra literaria de cualidades tan excelsas, al menos si se mira lo esencial del poeta y del hombre. Y anoto esta última advertencia porque, a pesar de su «culto martiano», Gastón siempre deja constancia de que está leyendo y hablando sobre un *hombre,* y que en la obra de ese hombre aparecerán, por tanto, convicciones y opiniones poco afortunadas que sean hoy difíciles de compartir y que echen por tierra el pretendido «Evangelio martiano» que un indulgente pero insano patriotismo ha tratado de exagerar desde el momento de su muerte. Así anota Baquero algunos de los momentos verdaderamente poéticos de Martí, que son muchos, pero también algunas de las lícitas concesiones que hizo en verso a circunstancias de su vida que hoy no interesan más que como anécdota. De esta relectura se alza finalmente un Martí luminoso como nadie lo haya logrado pintar, pero con sus inevitables lados de sombra, literaria e intelectual, que son las leyes de toda vida realmente grande.

En el resto de los ensayos (entre ellos, el primero que se escribió sobre la poesía de su amigo y maestro Lezama Lima, de 1942) encontramos idéntica metodología crítica, la cual, a la brevedad que exigen estas semblanzas, añade la virtud sintetizadora de una lectura consciente y fecunda. La singularidad de cada poeta y la coherencia con que Baquero concibe el hecho poético quedan perfectamente trazadas y dan buena prueba de su sólido criterio. Léanse a este propósito los ensayos sobre Juan Ramón Jiménez, en el que descubre a un poeta cuya mirada, como la de Rilke, transforma y purifica la realidad externa. Léanse todos los demás ensayos y hallaremos la explicación del insondable «milagro vallejiano» o de la calidad fabuladora de Alejo Carpentier, entre otros temas.

Este libro de Baquero es un lección magistral sobre Martí, Lezama Lima, Juan Ramón, Vallejo, etc.; pero también es, sobre todo, y sin quererlo, una lección sobre sí mismo. Como el propio autor reconoce en Juan Ramón Jiménez, la vida y los escritos de Gastón se van haciendo poesía al mismo tiempo que su ser se va dignificando moralmente. He aquí la prueba indiscutible de su talento literario. He aquí la razón por la que Gastón reconoce la genialidad poética en los autores de ideologías y conductas tan diversas: su mirada a cada texto parece ser un misterioso termómetro de la temperatura poética y nada más. Sólo que su alta concepción de la poesía le permite extraer de ella las verdades capitales de la condición humana, sin necesitar poemas moralizantes ni alegatos políticos, por dignos que puedan ser en otras circunstancias.

Gastón, sin quererlo, va construyendo con su tarea crítica un poema inesperado y sorpresivo. Nadie espera los pasajes de prosa poemática o de virtud altamente

lírica, como cuando el autor se deleita en los recuerdos juanramonianos de los pequeños pueblos andaluces, «no famosos como la Gades, la Malacita, la Hispalia, pero blancos, límpidos, quietecitos como un niño en la iglesia» (p. 147). Nadie espera este momento visionario, pero son regalos que el autor nos ofrece a cada instante. El estilo de Baquero se convierte así en un acontecimiento digno de celebrarse por sí mismo.

Y, de fondo, vibrando en todas las palabras, lo sustenta todo la profunda concepción de Baquero sobre la *cubanidad*, que no es nunca mera mezcla racial y colorista, sino una natural absorción que tiene el hombre de la isla para sintetizar mágicamente los elementos de las culturas más diversas. Y ese hombre es Gastón Baquero, el que nos habla en este libro.

Carlos Javier Morales

Un libro sobre José Martí*

El autor ofrece el texto como documento de investigación para conmemorar el centenario de la muerte de José Martí, y comienza proponiendo acercarse a la modernidad de Martí, a partir «de lo que significa una verdadera actitud modernizadora (...) y sus relaciones con el modernismo entendido como época» (p. 13). Plantea la dificultad para definir los movimientos culturales y establece un paralelo con respecto al modernismo, como término alusivo y complejo, realizando un rastreo de los usos y variables terminológicos referidos al modernismo, con el propósito de diferenciar «el uso científico de los términos de su significación más general» (Ib.).

El estudio se adscribe a tres tesis fundamentales para el tratamiento de esta temática:

1. La tesis de Jauss, según la cual la modernidad se manifiesta en «cada sincronía» de manera diferente, «aunque siempre hay un trasfondo epistemológico común, las coordenadas temporales marcan una evolución en el contenido semántico del término» (...) «En la segunda mitad del siglo pasado la modernidad consiste en la ausencia de límites precisos con respecto a la anterior, en amalgama de tendencias antiguas, modernas, anacrónicas, revolucionarias, una vez terminado el camino de la contraposición tajante» (p. 79).

Esta tesis le sirve a Esteban para fundamentar el carácter plural del modernismo. Línea de interpretación en la que participan Bradbury, Mc Farlane, Goldberg, Zum Felde y Federico de Onís, entre otros de los críticos citados por el autor, así como Juan R. Jiménez, Henríquez Ureña o Schulman y Garfield que señalan como elemento común de los modernismos una sensibilidad, y una actitud de libertad y renovación.

La concepción del estudio crítico de la literatura dentro del engranaje histórico-social, se pone de manifiesto en la definición que da Esteban de la modernidad como «un concepto muy amplio que debe sus orígenes a la múltiple crisis de valores puesta en marcha en la segunda mitad del siglo XVIII, y cuyas secuelas están todavía patentes en nuestra civilización» (p. 27), pero señalan la necesidad de distinguir entre cambio y conciencia de crisis, la cual se da en España con los románticos, con Bécquer y Larra , en Hispanoamérica con Martí, y establece una relación de continuidad entre el romanticismo y el modernismo.

2. La tesis de Carwell, que localizable dentro de la posición anterior, postula «el carácter español de nuestro modernismo y la idea matizada de evoluciones paralelas de los modernismos español e hispanoamericano» (p. 74).

Siguiendo a otros estudiosos, como Federico de Onís, Esteban reconoce a Martí, conciente de la crisis de su tiempo, como el iniciador del modernismo en Hispanoamérica. Una crisis compleja entendida como «renovación, revolución en todos los aspectos del actuar humano y

* *Ángel Esteban:* El alma alerta. *Comares, Granada, 1995, 255 pp.*

libertad, consecuencia del sentido revolucionario» (p. 30) en lo político y en lo estético. Renovación, interpenetración entre la literatura y las otras artes, entre las corrientes literarias mediante el internacionalismo. Elementos heterogéneos como producto de la crisis: progreso y pesimismo vital precursor del existencialismo; individualismo, subjetivismo, el yo sublimado y vuelta al pasado: «yo por encima de todo original mí mismo» (p. 32).

Martí profetizó una época nueva como realidad integradora de procesos transculturales, profesó la abdicación de lo antiguo y la renovación crítica, enfatizó la importancia de la idea y se inclinó por lo espontáneo y natural. Esto que señala Esteban es para él una penetración en lo auténtico, el verdadero «síntoma de cambio que afectaba a la sociedad en general y de carácter universal y dinámico» (p. 93).

3. La tesis de Juan Ramón Jiménez acerca de la definición y el origen del modernismo literario dependiente del religioso «muy rico, variadísimo, venía por muchos caminos verticales, chorro vivo de altura invasora, desde lo religioso a lo estético» (p. 98), «une las mejores tradiciones (...) con las formas más nuevas», «es universal, teológico, filosófico, literario» (p. 99). «El modernismo empieza en Alemania, en lo religioso, y es una tentativa conjunta de teólogos católicos, protestantes y judíos para unir el dogma con los adelantos de la ciencia» (p. 99).

Esteban, desde una posición católica y con un empeño tal vez excesivo en reconocer influencias, utiliza esta teoría del paso de la religión a la estética para relacionar a Martí con otros escritores. Descubre rasgos religiosos en la fe en el progreso de Juan Ramón Jiménez como en Martí, quien une esta idea con lo ético o moral (p. 129), y considera que el carácter teológico del modernismo de Unamuno, que Jiménez asocia con la crítica de Martí, se justifica por una sensibilidad común, producto de una misma influencia ideológica, «pero la raíz del modernismo religioso, base de una actitud ideológica general, que afecta a todo tipo de religiosidades e ideologías modernizadoras, tiene un sustrato católico centroeuropeo y predica la libertad, la vuelta a las esencias desprovistas de contenidos dogmáticos, la recuperación de la naturaleza de las cosas, entendiendo por naturaleza lo que conviene a la esencia de lo humano» (p. 147), ideas que llegaron a España a través de Krause, pero el autor agrega que Martí además recibió esta influencia de los trascendentalistas en los Estados Unidos.

De la religión y la ética a la estética es la idea que permite comprender una actitud similar en Martí, Unamuno y Jiménez, de acuerdo con Gullón, pero Esteban atribuye este rasgo a la mayoría de los modernistas. «Los modernistas —dice Gullón— entran en poesía como otros en religión. La poesía como misión y la misión vista como mirada profética: Martí y Unamuno (...) Juan Ramón juntará ética y estética como entidades complementarias y buscará a Dios en la poesía» (p. 130).

El estudio de Esteban se orienta después al tratamiento de «la problemática de la existencia y de la realización personal» (p. 9) tomando como principio operativo la máxima de Wittgenstein «ser otro para ser uno», (p. 156), para analizar en Martí «la otredad realizativa», que entiende como alteridad interna por un lado, y como comunicación interpersonal con el otro, que significa ser y actuar por amor identificatorio.

El perfeccionamiento y la tendencia son para Esteban los conceptos válidos para entender el paso del ser dado al ser pleno. Perfeccionamiento de la misma naturaleza genérica e individual y logro personal, como características de la evolución existencial de Martí como un proceso de maduración, visto en obras correspondientes a cuatro etapas de su vida: 1. En la etapa aragonesa, el poema dedicado a Aragón indicaría una identificación personal con un todo ideológico, donde la idea de lucha se conecta en la vinculación Cuba-Aragón. Identificación de ideales y actitudes de enfrentamiento con la tiranía; 2. En la segunda etapa, el *Ismaelillo* iniciado en Venezuela y culminado en New York, Esteban ve en el papel del hijo «la realización biunívoca e identificatoria» , como un otro que se hace dueño de la mismidad de Martí por medio de la ausencia (p. 177); 3. En la *Edad de Oro,* revista de recreo e instrucción infantil, ve la otredad realizativa en la enseñanza El otro «va a ser el que consuma el proceso de independización del país» (p. 191), por la necesidad de animar el espíritu crítico, la capacidad de pensar, incluso el paso de la crítica a la revolución. Ideas presentes en *Nuestra América* en la necesidad de libertad, solidaridad y unidad de los pueblos de Latinoamérica; 4. En los *Versos sencillos,* con el aporte de otros escritos de Martí. En esta última etapa Esteban interpreta el sufrimiento como

motivo de realización personal, de progreso, de madurez humana; pero también de identificación con la causa independendista, en condiciones históricas difíciles para América Latina y para Cuba (riesgo del arbitraje de los Estados Unidos, de traición por intereses personales, de guerra inminente por la independencia), donde el verso cumple una función catártica: «verso amigo» (...) «única arma, cargada de futuro» (p. 227).

El estudio culmina con una cronología sucinta y un capítulo final bibliográfico de estudios sobre Martí, publicados en los años 1994 y 1995.

Se le podría señalar a Esteban que su lectura de Martí puede estar un poco adherida a los cánones de la modernidad, en la búsqueda de lo esencial, lo verdadero, los valores universales, en la concepción de la naturaleza como modelo, o en la concepción evolucionista teleológica hacia un estado de perfección; sin embargo, la enfatización de la importancia de Martí en el contexto político y discursivo de Latinoamérica, cumple con el objetivo de conmemoración, para lo cual realizó su estudio.

Silvia Donoso

La vida amorosa en la época de los trovadores*

Nos sitúa en un mundo de cruzados y catedrales pero este es un libro rebosante de sensualidad, donde caben todas las facetas del amor y también del erotismo.

A la luz multicolor de unas vidrieras y trasladándonos a tiempos en que la mujer es una propiedad más del señor feudal, asistimos a su transformación —feliz transformación— de esclava en dama. Es La Señora, Nôtre Dame, Nuestra Dama, que se hace terrena. «Lejanísima», «Hermosa Mirada», «Dulce Enemiga», «Consuelo» o «Loco Amor» gritarían las misteriosas enseñas flotando al viento en los torneos.

Dama principal, amada en silencio. Inaccesible dama que cuando otorga algo más que una mirada, dosifica, paralelamente con sus gracias, objetos personales en prenda. Simbólico y concreto reconocimiento a la entrega sin límites del enamorado. Leonor de Aquitania, la reina de los trovadores, supo hacer públicos con gran donaire esos secretos intercambios.

Cruzando murallas y puentes levadizos, entre maridos celosos y un sinfín de aduladores, tras reconfortantes lecturas y partidas de ajedrez interrumpidas por el toque del *Angelus*, el espíritu femenino que no ha querido tomar como morada el cuerpo de las nuevas abadesas; ese espíritu que descansa de la aguja y de la rueca; ese espíritu hastiado de la clausura de sus lujosos aposentos suspende los rezos, y por góticas ventanas de ojiva escapa al infinito.

Tiene los ojos deslumbrados, pero su vuelo no es errático, sabe con certeza adónde va porque el latido del amor señala su rumbo. Y el amor no se equivoca: en algún jardín de madreselvas fragantes, sombra fresca y alegres fuentes, el trovador, superados los pasos de su iniciación, vencida la angustia de la eterna espera y la lenta entrega de los dones soñados, aguarda, en figura tangible, a *mi-dons, si-dons*, su señora. La única. Su dama, y sobre todo, su amiga.

Y ella llega, fiel a una cita concertada en lo alto, como la luna con la noche. Ante el encuentro mitad adulterio, mitad inocencia, la luna, ante esa cita, tal vez pecado tal vez redención, sabia y generosa, cierra sus párpados de nácar.

Se hace necesario un tiempo sereno que nos permita disfrutar del clima de estas páginas.

* *José María Bermejo:* La vida amorosa en la época de los trovadores. *Edit. Temas de Hoy, Madrid 1996.*

Arriba, en el castillo de los señores el escenario es suntuoso. Amplias estancias, tapices, ricos tejidos, grandes almohadones y recogidas alcobas de doseles y pluma.

Desde una torre se oye llorar un laúd. Tras los gruesos muros hay soledades oscuras, también risas y danzas. Los aromas de las viandas se desprenden de la vajilla de oro mientras parece oírse al aterciopelado vino rojinegro caer pesadamente en cálices de plata.

Hacia los techos sombríos de humo las notas del arpa ascienden bulliciosas y felices.

A la luz de las antorchas, los ojos y los ánimos también se encienden, e inevitables como los susurros surgen los celos. El rey Al Mutámid, poeta enamorado, es celoso hasta de sus propias líneas:

«He tenido celos de mi esquela de amor porque le ha sido dado ver tu rostro resplandeciente. ¡Ah, cómo he deseado que mi cuerpo fuera la propia esquela; entonces hubiera sido mirado por tus ojos hechiceros!»

También por celos se conocen los motivos que impiden un encuentro: «la luz de su frente, el tintineo de sus joyas y el ámbar oloroso que se exhala de su cuerpo escondido bajo el manto».

Hubo califas rubios que amaron a rubias, sufriendo, dichosos, «de esa dolencia deliciosa, de ese mal apetecible» mientras del frufrú de las sedas se expandía olor de violeta. De madres a hijas se transmiten secretos de belleza, mientras de Oriente llega, especiada, para macerar rosas y junquillos y hacerse tacto húmedo y volátil, la esencia misma de la seducción.

Nos recuerda el autor que en *El escarmiento de las damas*, Robert de Blois, a la vez que recomienda perfumar el aliento con anís, hinojo y cominos, aconseja a las señoras del semblante blanco y blancas manos «que no se dejen acariciar los pechos por cualquiera, ni siquiera sobre la ropa».

«El amor es el texto, la dama es el pretexto». En la musicalidad de los fragmentos escogidos y en su propia armonía ensayística y creativa, José María Bermejo nos presenta el amor en todos sus matices.

Sumadas a las previsibles preocupaciones cotidianas, aquellas buenas gentes del siglo XII se demoraban en planteos como:

¿Puede darse el amor entre esposos?
o
¿Qué es preferible, beber, cantar y reír
o llorar, amar y padecer?.

Rescata deliciosos y harto difíciles asuntos sometidos a estos tan particulares sanedrines femeninos:

Una dama mira a un hombre con amor; estrecha un poco la mano de otro; aprieta, riendo el pie de un tercero... ¿cuál es el amado?

Infalibles, adorables *Tribunales de Amor* donde algún asistente judicial pudo obtener el más que envidiable título de «Vicario de amor en el distrito de la hermosura».

Se ama sin reservas, incluso hay rendidos enamorados que no conocen a su amor. Canta el desdichado Jaufré Rudel, príncipe de Blaia:

Tengo una amiga pero no sé quién es, pues jamás a fe mía la vi... y mucho la amo...

Posteriormente Don Quijote, tras infinitas alabanzas, diría lo mismo de Dulcinea.

En este vaivén de sentimientos auténticos y destinatarios impalpables, aparece quien, ya por fin cerca de su amada, no resiste ver la orla de su vestido, al tiempo que flota en el aire el erotismo más candente.

Aparecen las altas damas que compartieron con los trovadores ese poético desborde del sentido.

Por ejemplo, Dame H., una trovadora, con total claridad recomienda:

... él no se suma al número de pretendientes vergonzosos, mudos y pusilánimes... porque ninguna dama se fiaría de un amante que renuncia a la obra viril

Una muchacha junto a quien durmiera un caballero respetuoso en exceso, tanto que no se atrevió siquiera a insinuar una delicada caricia por no despertarla, le reprocha:

¡Que Dios te maldiga... no soy ningún jabalí salvaje...!

Por entonces no se resumía el juego amoroso en ojos lánguidos y besos furtivos. Previendo cualquier exceso de amor platónico, otra voz femenina canta en una jarcha mozárabe:

No te amaré sino con la condición de que juntes mi ajorca del tobillo con mis pendientes

El orden se altera. Entre seductor y seducida, es ella la de mirada dura como estilete. Ciego en su delirio, embriagado en su congoja, el poeta valenciano Aben Labbana cantaba:

Mi corazón está lleno de dulzura hacia aquella que me maltrata

Crueles, frío desdén en la palabra y en el gesto, hermosas damas esquivas, pero tan bellas que el penar por su amor se hace deleite... Según cita Bermejo, diría más tarde Spenser, ellas tienen «labios como cerezas que a los hombres deleita morder».

En el tormento del recuerdo, lejos del cuerpo adorado, se lamenta Guion de Dijon:

De noche, cuando me apremia su amor, estrecho contra mi carne desnuda la camisa que ella una vez vistió y que me envió para que la besara.

Trovadores y cátaros, muchos de ellos ambas cosas a la vez, coinciden, en la primavera de la edad medieval, con los udríes. Comparten, con las leyes de la caballería y aquellos árabes soñadores, ese sentimiento desbordado hasta lo imprevisible. Ese sentimiento hecho desvarío y locura: el morir de amor.

La noche es cruel en su brevedad, y tras el calor de los ritos nocturnos llega la luz helada de la aurora.

La dama lleva joyas... Talismanes, «veneno y contraveneno de seducción». Y mientras se enfrían las alhajas con el rocío del amanecer, los amantes abrazados, como en un óleo sonoro, se inquietan, intrigados ante el canto de un ave.

Hubo quien supo ponerse a resguardo de tanta pasión arrebatada: Peire Cardenal pone su aguda sátira y lo dice así:

Ahora puedo estar satisfecho de Amor, que no me quita el comer ni el dormir, ni por él siento frío ni calor, ni bostezo ni suspiro, ni ando errabundo de noche, ni doy conquistado ni apremiado, ni estoy triste ni afligido, ni alquilo a mensajero, ni soy traicionado ni engañado, pues me he separado de él con mis dados.

Tengo un placer mayor, pues no traiciono ni hago traicionar, ni temo a traidora ni a traidor, ni que feroz celoso me odie, ni rindo necio vasallaje, ni soy herido ni derribado, ni soy preso ni robado, ni hago larga espera, ni digo que soy forzado por amor, ni digo que mi corazón ha sido hurtado.

Ni digo que muero por la más gentil, ni digo que la hermosa me hace languidecer, ni le ruego ni la adoro, ni la requiero ni la deseo; ni le presto homenaje, ni me entrego ni me he dado a ella, ni soy su servidor, ni tiene mi corazón en prenda, ni soy su preso ni su atado, sino que digo que me he escapado de ella...

Entre almibarados besos y palabras burlonas, han transcurrido varios siglos. Desde los remotos días que encierran estas páginas, los amores, siempre vigentes, agonizan y se renuevan, nacen, y se convierten en amistad o mentira. Son dicha, ternura y lágrima, estremecimiento y sonrisa. A veces, sólo un recuerdo. Una canción o un poema.

De esta *Vida amorosa en la época de los trovadores* nos quedan muchos testimonios. Datos fieles e historias concretas que el autor ha recogido con un ejemplar rigor.

De esta exaltación de los sentimientos y los sentidos también nos quedan, si supiéramos, o si quisiéramos hacerlas nuestras, muchas recetas.

Tal vez, amar con locura. Vivir con locura. Amar el vivir con locura, es decir, intensamente. Y que ese «Eros», generoso manantial de vida, exorcise, cada día de esa misma vida, las horas negras del desánimo y del dolor.

Amar el vivir. Y si fuera posible, si no fuera tan difícil, si no fuera demasiada exigencia, amar el vivir con serena confianza en lo que vendrá, porque después de todo, como bien escribe Bermejo,

Siempre es ella, la Dama del Destino, la que mueve los hilos de la trama..., como tormento o como gracia.

Cristina Bosco

El cielo inalcanzable

En el panorama actual de la novela española la presencia de Antonio Rodríguez Jiménez es, al menos, un referente que hay que tener en cuenta a la hora de revi-

sar los nuevos planteamientos del lenguaje narrativo. Procede del campo de la poesía. Él mismo ha confesado en más de una ocasión que es «poeta desde pequeño», pero implicado también desde muy joven en el mundo de la comunicación y de las interrelaciones de la literatura con el periodismo. Comenzó muy pronto a coordinar el suplemento literario de la prensa cordobesa ya en los años setenta. Y en esta última década está dirigiendo uno de los más prestigiosos suplementos de cultura, *Cuadernos del Sur,* del diario *Córdoba,* que se ha convertido en un espejo de la revisión crítica y de los nuevos presupuestos audaces a la hora de enfocar la literatura española contemporánea. Esta labor ha sido reconocida y recompensada con el premio *Andalucía* de periodismo así como con otras distinciones. Sus artículos sobre diversos aspectos de la cultura en general y en particular sobre literatura, esas cuarenta y cinco líneas trabajadas con precisión, han sido recogidos en dos volúmenes: *Humos amarillos* y *Paraíso de las migajas* (de próxima aparición en la editorial Pamiela). Como poeta ha publicado, entre otros títulos, *Ciudad de lunas muertas, Un verano del 80, El fabricante de hielo,* diversas *plaquettes* y, en su trabajo de antólogo, ha recopilado la poesía cordobesa actual en su libro *Ante nueve poetas de Córdoba.* Hay que vincularlo a la llamada *Poesía de la Diferencia,* de la que es un gran defensor y mantenedor de dialéctica periodística y crítica a este respecto. Nadie puede negarle su condición de indomable regenerador de la literatura en el aspecto más dinámico de la misma.

Antonio Rodríguez Jiménez ha llegado a la novela tras un largo y fructífero peregrinaje por la poesía, el periodismo y la crítica literaria. Tres aspectos que hay que tener muy presentes a la hora de enfocar su tarea como narrador. Ya en 1994 publicó su primera novela, *Galilea,* con todos los aciertos y titubeos propios de una primera obra narrativa de largo aliento. En aquella novela se asentaban varios elementos básicos de su narrativa: un lenguaje nervioso y con vigor aunque de perfiles líricos, las deudas instrumentales del género periodístico, sus insistentes recursos neorrománticos con la temática central del amor misterioso e inalcanzable, el deseo desenfrenado de la pasión amorosa y el desencanto final que conduce al fracaso moral del protagonista.

El análisis de *Plaza del cielo*[1], pues, debemos centrarlo, en un primer punto de partida, en conexión directa con *Galilea.* No porque haya entre ellas una dependencia ancilar o recurrente, sino porque entre ambas narraciones (así habría que entender los dos relatos) se complementan los elementos generadores del mundo épico de Antonio Rodríguez Jiménez. Un mundo épico en el que la presencia de contenidos líricos es evidente.

Hay que señalar que la narración en sí no habría que entenderla bajo el estricto sentido del género novelístico. Antonio Enrique califica esta obra como «un relato»[2] y se justifica por la sintaxis abrupta utilizada y los saltos en el tiempo, la mecanización de resortes introductorios que permiten pasar de estados de ánimos y situaciones psicológicas densas e intensas a localizaciones espacio-temporales con facilidad. Domingo F. Faílde ve *Plaza del cielo* como «una novela de mediana extensión»[3], razonándolo desde el punto de vista de la contención expresiva y el ejercicio de la modulación. Bajo la apariencia, en efecto, de un relato largo, lo que menos puede interesar es la resolución estructurada del episodio cronológico de los acontecimientos. Sencillamente porque entre la temporalidad interna y la externa existe en determinados momentos un desfase que se ampara en la diversidad del tiempo sentimental frente al rigor del tiempo cronológico.

Estamos ante una novela de amor, sin tapujos. En el sentido más romántico, si se quiere ver desde las coordenadas tradicionales del romanticismo. Aunque en este caso las alternancias espaciales —el mundo rural y el mundo urbano de distintos niveles— condicionen la presencia de la naturaleza como coadyuvante del sentimiento romántico. Es decir, el amante se precipita, desde la pasión amorosa, tanto con fuerza constructora como destructiva, hacia el vacío. «Una novela romántica en la que subyace la duda de la naturaleza del amor»[4], en definitiva . En este relato asistimos a la dua-

[1] Plaza del Cielo, *de Antonio Rodríguez Jiménez. Editorial Huerga y Fierro. Madrid, 1996.*
[2] *Antonio Enrique. «La novela como combustión».* Papel Literario. Diario de Málaga. *26 de mayo de 1996.*
[3] *Domingo F. Faílde. «La vida como ficción».* La Isla. Suplemento, literario de Europa Sur. *Algeciras, 18 de mayo de 1996.*
[4] *Juana Vázquez. «Juego de espejos».* Suplemento Culturas. Diario 16. *Madrid, 1 de junio de 1996.*

lidad inquietante de enamorarse de alguien o de enamorarse del amor. Desde este punto de vista podemos ver el doble proceso de la reflexión y la pasión, y la dialéctica que surge en la mente y en el corazón del personaje-narrador y del personaje contador de historias, incluida su propia peripecia amorosa que la transforma y amplifica con la magnitud de la abstracción, pese a que hay una referencia continua a la amada que nos permite acercarnos a la identidad física, tan presente a veces que hace que se desvanezca el ámbito mágico e irracional de la pasión que predomina en los pasajes más inspirados[5].

El propio autor, en una entrevista previa a la aparición de su novela, contesta de este modo a la pregunta del periodista acerca de la naturaleza de su relato: «Es una sencilla historia de amor que se complica por su carga de autenticidad. A pesar de su aparente carácter lineal se trata de un relato doloroso, profundo y pasional que presenta la frustración del amor»[6]. Una mezcla de amor cortés y de amor-pasión se desvanece en la medida en que aparece la fórmula comercial del contrato como seguro de posesión de «la historia amorosa», último reducto del narrador-personaje para recluirse en la locura. En ese infierno oscuro de la mente se instala el amante y desde él se acerca y se distancia de la amada, pero se va destruyendo a sí mismo. Estamos asistiendo a la presentación del amor como enfermedad, locura e irritación de humores. De ahí que el amor consumado sólo lo consigue el amante en sueños. Sin embargo, la complejidad de este discurso de locura está sencillamente sustentada en detalles rutinarios: la diferencia de edad entre los amantes, el miedo subyacente del amante a envejecer y la búsqueda del elixir amoroso en la juventud de la amada. Incluso en determinados pasajes del relato aparecen referencias a personas y personajes reales de la vida cultural española y de la provinciana (literatura y amistad): López Andrada, Pedro J. de la Peña, Antonio Enrique, Antonio Gamoneda, María Antonia Ortega, etc. Como señala Antonio Garrido, «entre lo inmutable y lo contingente discurre esta pasión»[7].

El triunfo del mundo convencional sobre el aliento idealista de la pasión, podría ser el esquemático resumen concluyente. La eternidad y lo cotidiano son los polos entre los que se mueve el espíritu del personaje. Con la victoria del desencanto, el mundo mágico queda anulado. Un mundo irreal que ya aparece anunciado en las visiones fantasmagóricas del fuego en el ámbito rural. Las mutaciones de las llamas, las evocaciones que producen en el narrador-personaje, las visiones concatenadas y las sucesiones rápidas de todos estos elementos en la mente del amante, anuncian un mundo interior devorado por lo inconsistente, por lo mutable, pero también por lo consustancial y devorador. «Y no es que el protagonista se sienta fascinado por la fuerza elemental de la naturaleza, en contraposición a su vida artificial y estresante, ni tan siquiera que el subsconsciente le juegue una mala pasada al denotar tal fijación hipnótica cierto complejo de Empédocles. Es que se reconoce en tal circunstancia en unos fuegos devorando unos troncos»[8]. Tal vez incluso este frenesí devorador del fuego se transmite en ocasiones al propio lenguaje.

El propio Antonio Enrique señala al respecto que «debe más al reportaje periodístico de una pasión tan absorbente como fugaz que a una novela psicológica»[9]. Posiblemente se note en ella esa «batalla día a día con la escritura, con los universos líricos o las construcciones narrativas»[10]. Se nota, además, el ejercicio permanente de la contención y su insistente deseo de liberación del lenguaje de la lírica que parece acompañar al tema. Es un discurso nervioso, entrecortado de ritmo, vibrante, desenfrenado a veces, desequilibrado en ciertos momentos, lo que puede dar la impresión de atropellamiento de la sintaxis.

Ciertamente que «su estilo, en consecuencia, aúna una difícil brillantez, sustentada en la selección de vocablos precisos con no menos precisas connotaciones, y la tampoco fácil naturalidad de quien, creativamente, apuesta por la vida intentando apresarla en cada sintagma y hacerla fluir en el texto hasta que, finalmente, conforma un todo armónico con la literatura»[11].

[5] *Antonio Garrido. «Amor y Literatura».* Cuadernos del Sur. Diario Córdoba. *Córdoba,16 de mayo de 1996.*

[6] *Manuel Quiroga Clérigo. «La novela y la necesidad de fabular».* Papel Literario. Diario de Málaga. *Málaga, 28 de abril de 1996.*

[7] *Antonio Garrido.* Ibidem .

[8] *Antonio Enrique.* Ibidem.

[9] Ibidem.

[10] *Manuel Quiroga Clérigo.* Ibidem.

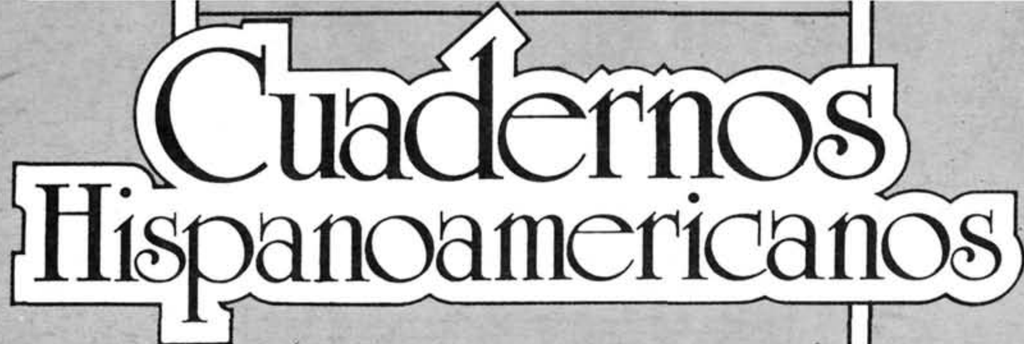
[11] *Domingo F. Failde.* Ibidem.

En este sentido hay que distinguir el tratamiento que requiere la propia historia y la narración de los acontecimientos. La dificultad de esta dualidad reside en que el narrador —homérico— no es sólo épico, sino personaje paciente de la acción. Mantener los extremos de esta situación que se propone, sin que se resientan ambas actitudes, resulta arriesgada cuando menos, porque el equilibrio no está garantizado. En algunos pasajes el narrador épico desaparece para dar relevancia al personaje lírico. Intimismo y acción no siempre se equilibran y en razón a estos desajustes el relato a veces se resiente de la armonía necesaria. La utilización de procedimientos narrativos basados en la técnica del *collage*, en cambio, está bien lograda. La superposición de elementos contradictorios, chocantes, proporcionan al desarrollo de la acción un jugoso juego de contrarios. El mismo recurso retratístico de la amada, reiterativo a veces, obedece a esta técnica pictórica.

Con este relato, Antonio Rodríguez Jiménez deja las puertas abiertas para una obra de mayor envergadura.

Manuel Jurado





BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96





700 Pts.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



Próximamente

Silvia Caunedo
El vodú. Creencias y supersticiones

Wilfrido H. Corral
En el centenario de *Los raros*

Carlos Arroyo Reyes
Abraham Valdelomar y el movimiento colonidista

José Juanco
El silencio sagrado en la pintura

Vicente Gallego
Los procedimientos de expresión poética en Luis Rosales